CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

616

octubre 2001

DOSSIER:
Aspectos de la cultura venezolana

Tomasi di Lampedusa
T. S. Eliot

Emeterio Díez
La legislación española sobre el cine

Andrés Ruiz Tarazona
Centenario de Joaquín Rodrigo

Entrevista con Carmen Riera

Carta de Argentina

**Notas sobre Octavio Paz, Rubén Darío,
Daniel Barenboim y Arturo Uslar Pietri**

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

DIRECTOR: BLAS MATAMORO
REDACTOR JEFE: JUAN MALPARTIDA
SECRETARIA DE REDACCIÓN: MARÍA ANTONIA JIMÉNEZ
ADMINISTRADOR: MAXIMILIANO JURADO

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-01-003-7

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index) y en la MLA Bibliography

* *No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados*

616 ÍNDICE

DOSSIER
Aspectos de la cultura venezolana

PUNTOS DE VISTA

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
Aspectos de la cultura venezolana

Coordinador:
GUSTAVO VALLE



Arco de la Federación. Caracas

La flor y el abismo: tradición de la poesía venezolana

Gustavo Guerrero

Me dejaron solo a la puerta del mundo,
poeta expósito cantándome a mí mismo,
un día de otoño, hace ya mucho tiempo.

Eugenio Montejo, *Trópico absoluto* (1982)

La poesía venezolana se despidió del siglo XX con dos buenas noticias: la aparición, en Madrid, del más reciente libro de Eugenio Montejo (1938), *Partitura de la cigarra* (1999) y la publicación, en México, de la suma de Rafael Cadenas (1930), *Obra entera, poesía y prosa 1958-1995* (2000). Hay que celebrar esta feliz coincidencia editorial que traduce el creciente interés por nuestros dos poetas de un lado y otro del Atlántico. Con la fuerza de una evidencia, sus nombres se han ido convirtiendo, en las últimas décadas, en referencias indispensables no sólo dentro de cualquier antología de la poesía hispanoamericana sino también en el espacio más vasto y menos definido de la creación poética de nuestra lengua. Ambos son hoy los adelantados de una joven tradición que rompe el cerco de su soledad y sale al encuentro de los otros. Y es que sólo esta recepción internacional de Cadenas y de Montejo hace al fin posible un reconocimiento más amplio. No lo digo por un simple prurito de cosmopolitismo. Tampoco me anima su provinciano reverso: el consabido complejo colonial –o postcolonial– de las periferias ante los centros metropolitanos. Creo que uno de los signos fehacientes del valor de una poesía es su capacidad para desprenderse de su horizonte original y ser así, como querían Valéry, Borges y el apóstol, todo para todos: palabra compartida en el tiempo.

En el caso venezolano, este diálogo con los otros siempre ha sido tímido y bastante parco. No es un secreto que nuestra literatura viaja poco y viaja mal. Es verdad que no faltan excepciones notables pero, como señaló alguna vez Mariano Picón Salas, Venezuela es un país que llega tarde al siglo XX y cuya cultura paga un altísimo tributo al anacrónico poder de una casta

militar reñida, por definición, con el trasiego de la contemporaneidad. No tuvimos un poeta modernista de la talla de Martí, de Darío o de Lugones, ni una figura que brillara en los furiosos años de las vanguardias. Raro entre los raros, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930) atraviesa aquella época como una sombra furtiva y deja a su paso tres libros memorables que constituyen uno de los testimonios más desgarradores de nuestro aislamiento en pleno auge de las aventuras colectivas del tiempo moderno. *La torre de Timón* (1925), *Las formas del fuego* (1929) y *El cielo de esmalte* (1929) componen, en efecto, una obra singular donde las haya, un universo de exóticos y ensimismados personajes cuyo enigma se fija en una exigentísima prosa poética. Por desgracia, la historia literaria no ha sabido aún dar a nuestro autor el lugar que merece, pues sus tres libros inclasificables, escritos al margen de corrientes y tendencias, siguen siendo un cuerpo extraño en el relato común de la poesía hispanoamericana.

La fortuna de Ramos Sucre no es única aunque sí resulta paradigmática dentro de una literatura insular, hasta la que llegan, por ráfagas, las más diversas influencias, pero que sólo empieza a formar una verdadera tradición nacional moderna ya entrado el siglo XX. Cabe añadir: para bien y para mal. Digo para bien porque las nuevas generaciones gozan de una amplia libertad y no se ven obligadas a expresar una suerte de *Geist* venezolano que constituiría la esencia de nuestro destino histórico, con todo el lastre idealista de convicciones, valores y actitudes que establece una frontera axiológica y discriminatoria entre lo que es y no es poesía. Aunque abunda la lírica nativista y criollista, no existe entre nosotros nada parecido a un manual de versificación venezolana ni tenemos en nuestra bibliografía un tratado que se intitule, por ejemplo, *Lo venezolano en la poesía*. Digo también para mal porque esas mismas generaciones tienen que hacer obra en la desherencia y en la pobreza, sin asidero en un pasado vivo que les garantice una sólida identidad y les permita abrirse a los otros e inscribirse en el presente con algún viso de continuidad o ruptura. Siempre he pensado que el título del libro de Enriqueta Arvelo Larriva (1886-1962), *Voz aislada* (1939), es algo más que una descripción de las circunstancias personales de su autora. «Florecemos/en un abismo», escribe Rafael Cadenas cuatro décadas después, en uno de los apotegmas más sonados de *Memorial* (1977). Sus dos versos, como el título de Arvela Larriva, han sido interpretados generalmente desde un punto de vista metafísico o existencial; pero no parece ilegítimo descubrir en ellos el testimonio de un sentimiento de orfandad histórica que se repite en otros poetas actuales y acaso se refleje también en la tardía elección de Ramos Sucre como precursor de la modernidad poética venezolana. Y es que hacer del malogrado cumanés

el punto de partida de nuestra tradición significa, entre otras cosas, asumir, como hitos fundadores, su incomunicación y su desarraigo: el escaso suelo sobre el que se alza su obra como una portentosa hazaña de la imaginación. A mi ver, es esa carencia interior la que constituye, paradójicamente, uno de los aspectos más ricos de su legado. Ni la poesía de Cadenas ni la de ninguno de sus compañeros de generación tiene por hipotexto a la de Ramos Sucre; pero todas comparten con ella un mismo telón de fondo y se reconocen en su soledad. Lo que les da un basamento –lo que constituye su condición de posibilidad– es la conciencia de un estado de privación: la ausencia de horizontes que se afirma como insatisfecha sed, pero que, al mismo tiempo, permite describir experiencias afines a las de otras sensibilidades contemporáneas en la era del desencanto, la duda y la sospecha. Semánticamente densos, los dos versos de *Memorial* ilustran, con su enigma, este doble movimiento, esta moderna ambigüedad de nuestra poesía, pues nos hablan de un florecer en el abismo que, como todo símbolo de la flor en el desierto, es, a la vez, nuestro y de los otros, particular y ajeno. No es casual que aparezca en las páginas de uno de nuestros autores más representativos, de un poeta que ha hecho justamente de la marginalidad y el despojamiento la materia de su ética y su estética.

«La poesía de Cadenas –escribe Julio Ortega–, es una invitación a la soledad, una conversación en sus umbrales–[1]. Leerla es escuchar, efectivamente, una voz que lucha con su propio silencio y que no denota sino que ejemplifica su excentricidad, encarnándola como un secreto emblema de nuestra condición. De *Una isla* (1958) hasta *Gestiones* (1993), pasando por títulos como *Los cuadernos del destierro* (1960), *Falsas maniobras* (1963), *Intemperie* (1977) y el ya mencionado *Memorial*, el poeta no ha dejado de moverse entre los registros más disímiles, rompiendo siempre consigo mismo y siempre en pos de una expresión más auténtica. «He criado espectros enfermizos», confiesa una de las tantas personas de su poesía.

Otra declara: «Enloquezco por corresponderme»; otra anuncia decidida: «Voy, abriéndome paso por entre la aspereza, al lugar donde está guardado mi rostro futuro». Como Keats, a quien consagra el ensayo *Realidad y literatura* (1979), Cadenas ha hecho de la cuestión de la identidad no sólo uno de sus temas predilectos sino el eje mayor sobre el que gira el sistema de enunciación plural de sus libros y les da un fin y un sentido: la búsqueda de la improbable coincidencia entre yo, palabra y mundo. Su escritura se alimenta del conflicto entre estas tres instancias y sólo existe, en él y por

[1] *«Nota introductoria» in Rafael Cadenas,* Material de Lectura, *Serie Poesía Moderna, nº 189, UNAM, México, 1995, p. 5.*

él, como una incesante crítica del sujeto, del lenguaje y de lo real. Cada nuevo poemario pareciera así corregir al anterior, cada nueva voz pareciera desdecir a las que la han precedido y que ahora se convierten en su acervo, como si, a falta de una nutrida tradición, el poeta hubiera tenido que inventar las referencias de su propio pasado –aquello que lo marca y a lo que tiene que dar una respuesta. De hecho, es él quien crea su linaje –su vasta literatura, como dijo Borges de Quevedo– en un magnífico esfuerzo por explorar las formas de una identidad siempre huidiza y por conjurar, de tal suerte, su soledad esencial. A través de sus prosas y sus versos no sólo pasa la sombra de Keats sino la de un amplísimo sector de la poesía moderna que, de Rimbaud a Pessoa y de Laforgue a Stevens, ha laborado el campo de las personalidades múltiples. Una convicción parece presidir, sin embargo, el trabajo del venezolano: «Una ausencia te funda / una ausencia te recoge». Transformar esta falla en impulso creador es quizá uno de los aportes principales de Cadenas a la tradición de nuestro país. Efectivamente, él la ha vuelto legible y nos ha permitido apropiárnosla a través de una poesía que la incorpora como hiato, vacío o silencio, en su balbuceo fragmentario que apuesta por la desnudez y no le teme al prosaísmo. «No quiero estilo / sino honradez», declara en su último libro. Contemporáneo entre sus contemporáneos, su obra ocupa, en la poesía de nuestra lengua, el lugar de esta suprema exigencia –la misma de Valente y Varela; la misma de Char, Jaccottet y Celan.

Eugenio Montejo es un poeta de otro temple, aunque también sabe que escribe, como Cadenas, sobre la carencia que lo funda. El poema que me sirve de epígrafe concluye con estos versos: «Poeta expósito, errando a la intemperie, / mi único padre es el deseo / y mi madre la angustia del huérfano en la tierra». No creo que haga falta comentar tan clara e intensa semblanza. Leer a Montejo a la luz de estas líneas implacables abre, sin embargo, una perspectiva diferente sobre el tema del abandono y acaso realza la estricta singularidad de su obra. Si Cadenas pone en escena la discontinuidad, la multiplicidad y el conflicto, el autor de *Muerte y memoria* (1972), *Algunas palabras* (1977) y *Terredad* (1978) pareciera haber escrito, desde siempre, un solo y extenso poema bajo el signo de la reconciliación. Lejos de la prosa y muy cerca de cierto lirismo contemporáneo, su voz se alza como un canto de exactas arquitecturas rítmicas. Guillermo Sucre ha destacado esta pasión constructiva, tan rara en la poesía actual, como uno de los logros principales de Montejo, y ha sabido mostrarnos, además, cómo ya en su primer libro, *Elegos* (1967), dicha pasión se compara a la labor de una araña: «¿No traduce su lucidez ante la trama, la construcción del poema? Es significativo también que en este libro sea frecuente el uso de verbos como

hilar, urdir, enhebrar, devanar»[2]. Ciertamente, el poeta teje infatigable sus deslumbrantes estructuras verbales, pero su voluntad unitiva no es sólo formal: ante el vacío de la historia, el canto expósito de Montejo recrea una y otra vez la gran cadena del ser que nos une a nuestro destino cósmico y nos redime de nuestro aislamiento. De ahí el carácter profundamente religioso de esta poesía, en el sentido etimológico del término: *religio*. Giran los astros, giran los árboles y los pájaros, las palabras y los hombres, llevados por una voz que, como ha señalado otro crítico venezolano, Francisco Rivera, reinscribe, en el presente, el mito de Orfeo[3]. En un poema y en un libro centrales dentro de su obra, Montejo ha llamado «Terredad» a este sentirse parte de un todo. Valga la primera estrofa como botón de muestra.

Estar aquí por años en la tierra,
con las nubes que lleguen, con los pájaros,
suspensos de horas frágiles.
A bordo, casi a la deriva,
más cerca de Saturno, más lejanos,
mientras el sol da vuelta y nos arrastra
y la sangre recorre su profundo universo
más sagrado que todos los astros.

Pertenecemos, nos dice el poeta, y esa verdad es su respuesta al desamparo. Aún más, esa verdad es un ser con el mundo y con los otros que, siguiendo las enseñanzas del orfismo romántico y simbolista debiera traducirse en un lenguaje traslúcido y perfecto, el de la más íntima fusión. A menudo, como su heterónimo Blas Coll, Montejo se enfrenta así con los límites de las palabras, pues quisiera escribir con el rumor de las hojas e incluso con piedras, árboles y pájaros. En *Alfabeto del mundo* (1986), confiesa ese imposible deseo que denota un afán de total identificación. Allí su verso no sólo quiere dar una voz al paisaje sino *ser* la voz del paisaje– algo que consigue maravillosamente en su último libro, *Partitura de la cigarra*. No habría que ignorar, sin embargo, que, tras esta celebración moral de la naturaleza, que emparenta a nuestro autor con Guillén, Supervielle y Ted Hughes, entre otros, se esconde asimismo –y de manera muy precisa– la busca de un arraigo para el canto. En el fondo, su necesidad procede de la conciencia dolorosa de una escisión que no sólo nos habla de un paisaje sino, además, de un país: «Esta tierra jamás ha sido nuestra / tampoco fue

[2] *Guillermo Sucre,* La máscara, la transparencia, *FCE, México, 1990, pp. 309-310.*
[3] *Francisco Rivera,* Inscripciones, *Fundarte, Caracas, 1981, pp. 87-110.*

de quienes yacen en sus campos / ni será de quien venga. / Hace tiempo palpamos su paisaje / con un llanto de expósitos / abandonados por antiguas carabelas». El paisajismo de Montejo no se agota, pues, en su sola dimensión cósmica. Algo nos dice también de nuestra historia y de nuestro modo de vivir la historia, entre separación y comunión.

Montejo no es el primero de los exploradores modernos de nuestro paisaje. Para muchos de nuestros críticos, la aventura de la modernidad poética venezolana está estrechamente vinculada, desde sus inicios, a la representación del trópico y, en particular, a la eclosión de formas, colores y sabores que cristaliza en la obra de Vicente Gerbasi (1913-1992). Su elegía *Mi padre, el inmigrante* (1945) es considerada como un texto fundador que impone una nueva visión del paisaje, lejos ya de la queja romántica y del discurso edificante de tantos criollistas decimonónicos. Curiosa tradición la nuestra, sin duda, que escoge, como figuras tutelares, a un poeta desarraigado que muere en Suiza y al hijo de un inmigrante que descubre los esplendores de nuestra naturaleza. «Venimos de la noche y hacia la noche vamos», repite el estribillo de la elegía en un alejandrino que Ramos Sucre no habría desestimado y que acaso ya anuncia el abismo de Cadenas y el canto expósito de Montejo. Poema que, fiel a su género, dice la muerte y la orfandad. *Mi padre, el inmigrante* combina este duelo con una suntuosa recreación de los paisajes de Canoabo, un pequeño pueblo de la región central de Venezuela. Con ellos ingresa, en nuestra poesía, la amplia dicción nerudiana que sintetiza los diversos aportes de las vanguardias, aunque Gerbasi se salva –y nos salva– del nerudianismo gracias a un rigor constructivo que procede, en buena medida, de sus lecturas de Rilke y de la tradición alemana. Nuestro poeta conoce, sí, el vértigo de las imágenes encadenadas, pero se trata de un vértigo controlado y orientado por la memoria, entre el dolor de la pérdida y el soberbio registro de una mirada inaugural, de un primer encuentro con el paisaje.

> Una puerta caliente se abrió para tu vida.
> Te llamaron las aguas con sus lenguas oscuras,
> los pájaros con gritos, y animales dolientes.
> Y llegaste a la puerta de la casa del brujo
> de cuyo techo cuelgan gruesas hojas moradas,
> semillas venenosas, corazones de pájaros.
> Y viste la melaza correr en los trapiches.
> Y el toro que en la tarde avanza hacia la muerte,
> atado a dos caballos.
> Y viste la serpiente de agua retorcida,
> que en la penumbra ahoga a la vaca sedienta.

Y anduviste de noche entre las mariposas
de luto, que visitan los ranchos tenebrosos,
donde habita la fiebre de labios amarillos.
Y viste danzar las llamas, las llamas del Tirado,
seguido por el canto del aguaitacamino,
que avanza, misterioso, junto al paso del hombre.
Y dormiste entre hormigas, arañas, escorpiones.
Y grandes flores lilas, con brillos siderales,
se abrieron en tu sueño de encendidos diamantes.

Gerbasi dice el asombro y le da un nombre o, mejor, le da nuestro nombre: las palabras compartidas de una lengua común, que instalan plenamente al poeta en su espacio inmediato y en el tiempo de cada día. El venezolano fue, indudablemente, un contemporáneo de Neruda, pero también –y no habría que olvidarlo– de Enrique Molina, a quien lo une la convicción de que la desbordante voluptuosidad de los trópicos no tiene que traducirse necesariamente en incontinencia y desaliño. No en vano la obra de Gerbasi se libera pronto de la influencia del chileno y, en el largo camino que va desde *Los espacios cálidos* (1952) hasta *Iniciación en la intemperie* (1990), busca la sencillez y la concisión de un verso capaz de dar exacta cuenta de la exuberancia de nuestro medio.

Otro poeta que, ante el reto del paisaje, apuesta por la desmesura de lo simple es Ramón Palomares (1935). Sus tres libros más importantes, *Paisano* (1964), *Adiós Escuque* (1974) y *Alegres provincias* (1988), son depositarios de un lenguaje que, como el de Rulfo, ha sido asimilado con frecuencia a la recreación de un habla regional, cuando se trata, sobre todo, de una invención lingüística que reproduce menos un discurso que los silencios de ese discurso: las pausas y el fraseo de los Andes venezolanos. Por la voz del autor pasa así la inflexión de las voces de esa tierra como un paisaje interiorizado donde se confunden anécdotas, conjuros y consejas. A menudo, sus poemas nos cuentan una historia y lo hacen de un modo fragmentario, reiterativo y altamente simbólico que la crítica relaciona con los mitos indígenas, pero que, al mismo tiempo, no puede menos que evocar la magia primera de los viejos romances medievales. Como ellos, la poesía de Palomares es de fuente oral y popular, ignora las fronteras entre alegoría y ficción, y se reviste de una gracia expresiva que reivindica la belleza del candor. Pero no hay que confundirse: no se trata de una poesía ingenua sino de una escritura cuidadosamente elaborada. En ella corre infusa, además, una inquietud que no sólo pertenece a las soledades andinas y a sus paisanos: «–Decíme corazón Dónde estamos? / Ya no estábamos / Éramos una gente que iba caminando/ Unos buscábamos un pueblo / una tierra / Otros ya no».

Heredero de Gerbasi y de Palomares, Luis Alberto Crespo (1941) es autor de una extensa bibliografía que ya cuenta con más de diez libros, pero cuya obsesión mayor se resume, como en una divisa, en el título *Resolana* (1980). La reverberación del sol en los áridos llanos de Carora constituye, en efecto, el tópico –el lugar– de una poesía en la que conciencia y paisaje se funden en un enceguecido mediodía. «Somos gente blanca en el vacío», afirma Crespo en un verso de su libro, que podría completarse con estos dos de Du Bouchet: «Tout existe si fort/ Je ne vois presque rien». Su obra ha sido comparada a la del pintor Armando Reverón por la intensidad alucinante con que la luz cierne en ella los límites de lo visible. Pero hay más: como bien escribe Rafael Castillo Zapata, en Crespo está también «la experiencia del desierto, interior y exterior, la aspiración al decantamiento propia de una suerte de mística seca, del despojo, donde la palabra aspira a la entereza de la piedra, a la transparencia de esa misma palabra calcárea que se pulveriza y desaparece en el viento y la luz»[4]. Todas las figuras de la soledad, el abandono y la desolación se conjugan en esta dicción saturada que preside la disolución enunciativa de la voz del poeta y pone en escena, dramatizándolas, la imposibilidad de un paisaje y la imposibilidad de un lenguaje. En el dispositivo textual, los versos son así restos, ruinas o islotes de sentido; pero, por ello mismo, cada palabra adquiere un relieve singular en la quebrada articulación de los poemas, en la severa factura de las imágenes y aun en la rudeza de un estilo que cultiva una cierta agramaticalidad, a la manera de Celan o de Ungaretti. Sirva de ejemplo un poema del libro *Entreabierto* (1984).

Blanco por ser

Destruido

En esto sin cabeza que es un llano

El hojerío
Por no buscarte adentro

La paja tostada
Por no salir a verte

El polvo
Por no abandonar la casa

[4] *Rafael Castillo Zapata, «Invitación al desierto, pasaje a la claridad», prólogo a Luis Alberto Crespo,* Como una orilla, *Monte Ávila Editores, Caracas, 1991, p. 7.*

La tierra
Por no apoyarte en nada

Ante estos vocablos a la intemperie, cabría preguntarse y preguntarle al poeta: ¿«Florecemos/en un abismo»? Ciertamente, como palabra en el desierto, la poesía de Crespo lee a la de Cadenas y modula, en clave solar, la insistente temática de la orfandad. Pero también Cadenas pareciera leer a Crespo en dos versos de *Memorial* que constituyen una precisa descripción de la obra del caroreño: «Tierra / ganada a las sequedades». Ambos participan de la misma poética de la austeridad que desconfía de la imaginación y no admite énfasis elocuentes. Los une, además, la elección de una vía negativa en la que cada frase surge como un prodigioso advenimiento. De ahí que el sentido sea, en ellos, la difícil prenda que hay que ir a buscar en el horizonte de lo indecible, allí donde se pone a prueba nuestra experiencia verbal del mundo. Como críticas del lenguaje, sus obras marcan una frontera que es la de la poesía contemporánea –un arte irónico que hace de la negación su condición de existencia. Cuando se habla de la tradición venezolana, no es posible aludir a esta paradoja sin pensar en Cadenas y en Crespo. Nadie, sin embargo, la ha explorado como Guillermo Sucre (1933), hasta el punto de convertirla en uno de los mecanismos internos del discurso.

«No hemos sabido nombrar el mundo y apenas hablamos con sonoros equívocos», se lee en *La vastedad* (1988). Tal comprobación es la premisa sobre la cual parece erigirse la poesía de Sucre como un lúcido –y desesperado– intento por compensar las imprecisiones del lenguaje. En un principio, su empresa recuerda a la del primer Wittgenstein y acaso no es muy distinta de aquélla que alguna vez soñó Valéry: *un vaste nettoyage de la situation verbale*. Por eso, en sus versos, la palabra se presenta, ante todo –o, mejor, antes que nada–, como tachadura, enmienda o corrección, como el fruto primero de una relectura crítica que deshace lo pensado y rectifica lo dicho. En una página de *En el verano cada palabra respira en el verano* (1976), el poeta confiesa que su objetivo es «no lo que queda por decir / sino por desdecir / y contradecir». Sucre escribe así borrando lo que antes se ha escrito sobre el pergamino de nuestra experiencia y le imprime, por momentos, a su poesía el carácter de un reiterado palimpsesto: «la poesía no se hace en silencio / sino con silencio», «la memoria no perfecciona el pasado sino la soledad del pasado», «morir no es un vértigo un abismo una incandescencia / sino el reconciliado orgullo»... Podría seguir citando ejemplos de este movimiento entre negación y afirmación, entre el no y el sino, que recorre la obra de Sucre y la dota de una cierta cadencia paciana.

Se trata, como apunta María Fernanda Palacios, de un ritmo que procede de una tensión interior: «De la tensión que pone la distancia en el seno de lo lírico y de la tensión que pone la pasión en el seno de la ironía»[5]. Ambas se conjugan para hacer posible una palabra más clara y más justa, pues el envés de la crítica de Sucre es una ambiciosa poética del esplendor: «escribir no el orden sino el ritmo de la vida / un ritmo que conocemos desconocemos y reconocemos / sólo por la respiración de la escritura». Entre el no y el sino, en el hálito del verso, late así una verdad inasible y desnuda: el ligero temblor del sentido que trata de reproducir, en el poema, el incesante fluir de la existencia. Los ritmos binarios de Sucre son las redes de esa pesca milagrosa. Con ellos saca al lenguaje fuera de las aguas comunes y lo devuelve a su transparencia: «También el poema se sale de su casa y no quiere volver a ella / quiere vagabundear y quedarse no con lo que nombra sino en lo que nombra / olvidando que sólo es palabras». Si Montejo quiere escribir con el rumor de las hojas, Sucre quiere así poemas que se conviertan en el rumor de las hojas. El uno parte del mundo y el otro, del lenguaje, pero los dos se encuentran en el mismo lugar sin lugar: el de la utopía mimológica, la metáfora por excelencia de la reconciliación. Y también, claro está, de la conciencia de una separación. «No estamos exilados en el mundo estamos exilados en las palabras», dice Sucre desde un lado del espejo; acaso, desde el otro, Montejo le contesta con los versos ya citados: «Esta tierra jamás ha sido nuestra / tampoco fue de quienes yacen en sus campos / ni será de quien venga». No sería difícil volver a reunirlos en torno a un verso de *En el verano cada palabra respira en el verano*, que define el quehacer del poeta, en la misma línea del canto expósito, como «una larga conversación con la intemperie».

Juan Sánchez Peláez (1922) practica otro tipo de distanciación irónica. En su obra, como ha escrito el propio Sucre, «al desdoblamiento de una conciencia que vive y se mira vivir, corresponde el de un lenguaje que se refracta sobre sí mismo»[6]. Vértigo de espejos enfrentados, la poesía de Sánchez Peláez se mueve, en efecto, refleja y reflexiva, entre los más diversos territorios del sueño y la vigilia. En ella los planos se suceden, se superponen y se confunden con una libertad esencialmente lúdica: la de un repetido golpe de dados que hace de cada verso un feliz accidente. Así ha ido jugando este venezolano al gran juego de la palabra durante ya medio siglo, desde la sonada aparición de *Elena y los elementos* (1951) libro cuyo tenor

[5] *María Fernanda Palacios,* Sabor y saber de la lengua, *Monte Ávila Editores, Caracas, 1987, p. 137.*
[6] *Guillermo Sucre,* op. cit., *p. 302.*

erótico marca un hito en nuestra tradición, como más tarde –y en el mismo género– *Cármenes* (1966) de Juan Liscano (1915-2001). Surrealista en sus años mozos –fue miembro del grupo Mandrágora en Chile–, Sánchez Peláez hereda de las vanguardias el principio de esta actitud lúdica con la que celebra el deseo y se entrega al culto de la imagen inusitada. Pero, además, en sus versos, conserva y desarrolla la inquietante alteridad de una presencia otra ante el lenguaje que se traduce en el tema recurrente del doble y desemboca, al mismo tiempo, en una crítica de la creación poética. Tales son los motivos principales de su libro *Animal de costumbre* (1959). Allí se introduce por vez primera a ese otro que a menudo vigila al poeta –justamente, «mi animal de costumbre»– y se fija la regla irónica que gobierna la enunciación de esta poesía: «Debo servirme de mí / Como si tuviera revelaciones que comunicar». El *como si* es fundamental para entender que, más allá de la profusión de planos e imágenes, existe en Sánchez Peláez una lúcida distancia que lo separa de toda mixtificación metafísica de lo poético. Su obra es fiel a ese *como si*, a esa condición improbable que, en *Aire sobre el aire* (1989), le permite confesar con su humor irreverente: «Y sé de mis límites / –poseo morada, mi morada es /la ironía / la lechuza viva, no / embalsamada».

La poesía de Sánchez Peláez no es una antipoesía, pero sí muestra el camino para llegar a ella. Por esta senda, se adentra una figura singularísima que Rivera describió alguna vez como «una mezcla muy equilibrada de *enfant terrible* y viejo sabio»[7]. Se trata de Julio E. Miranda (1945-1998). Inscribir aquí su nombre representa, a la par, un homenaje y una apuesta crítica: un gesto de reconocimiento para el hombre y su poesía. Creo justo, sí, honrar la memoria de este cubano del exilio que sus antiguos compatriotas comienzan a descubrir, como lo muestra un *dossier* de la revista *Encuentro*[8]. Y es que lo esencial de su obra multiforme no sólo se escribe en Venezuela sino dentro del contexto literario venezolano. Debemos a su infatigable labor varios libros de crítica sobre nuestra narrativa y nuestro cine, un estudio y antología de nuestra lírica femenina y, sobre todo, algunos de los poemas más brillantes de las últimas décadas. En ellos se asocian, diversamente, el desenfado vanguardista, los estrictos juegos del OULIPO, las enseñanzas del concretismo brasileño, el humor negro y las corrientes de la poesía urbana. Miranda nunca los calificó de antipoemas aunque, en más de un sentido, lo sean. Acuñó otro nombre, hijo de su inge-

[7] *Francisco Rivera,* op. cit., p. 77.
[8] *Cf. «Homenaje a Julio Miranda»,* Encuentro en la cultura cubana *nº 12-13, Madrid, primavera/verano 1999.*

nio, y lo empleó como título de uno de sus libros principales: *Parapoemas* (1978). Buen ejemplo de su virtuosismo de parapoeta son estos versos funambulescos:

mientras escribo el poema se mueve
todo se desintegra y se reintegra
yo mismo me desintegro y me reintegro
a punto para el próximo verso
mientras escribo al borde de la nada
el universo al borde de la nada se mueve
hacia ninguna parte como el poema

Escéptico hasta rayar en el nihilismo, mordaz ante la estupidez e implacable consigo mismo, Miranda trató sin concesiones de los tres grandes temas de siempre –la poesía, el amor y la muerte– y nos dejó, en cada tópico, pequeñas joyas de inteligencia y sensibilidad. Así, es imposible no celebrar el epitafio quevediano de *Vida del otro* (1982) –«mi calavera sonríe bajo mi piel / cada vez más descaradamente»– ni el arte combinatoria de estos versos de *El poeta invisible* (1981):

la coherencia de la historia
exigiría un disparo
ahorrándonos a todos el poeta
la coherencia del poeta
exigiría un disparo
ahorrándonos a todos el poema

la coherencia del poema
exigiría una historia
ahorrándonos a todos el disparo

Con frecuencia, como buen cómico de la lengua, el poeta nos hace sonreír, pero sus poemas son siempre algo más que buenos chistes, pues son dispositivos que piensan y dan que pensar. Una pasión epigramática los atraviesa y los sostiene con su fuerza sentenciosa. No conozco así otra pintura más aguda y descarnada de la vida en nuestras ciudades contemporáneas que su *Rock urbano* (1989). En esas páginas, que dicen la violencia, la frustración, el individualismo y la alienación caraqueños, Miranda lleva a su más acabada forma la prosaica crítica de lo cotidiano que otros poetas más jóvenes y menos hábiles habían esbozado en los años ochenta. Aún más, en *Rock urbano* desemboca y se realiza plenamente toda una poesía

de la ciudad que se gesta con la corriente social y comprometida de los años cincuenta y sesenta. No habría que olvidar, sin embargo, que Miranda fue también un poeta de grandes soledades –un exilado. El contenido lirismo de sus *Anotaciones de otoño* (1987) da fe de su profunda comprensión de la fragilidad humana. Pero no es quizá en este libro sino en el último poema de *El poeta invisible* donde nos deja su más íntimo retrato: «noche del cuerpo / cuerpo de la noche / tenaz entre mis ojos / una lámpara / yo soy este temblor / y esta memoria». Ese fue, ciertamente, el rostro secreto de nuestro mayor y más entrañable artista del vacío, un hombre sin país que unió su orfandad a la nuestra y a menudo supo transformarla en una lúcida carcajada.

«No creo, nunca he creído –escribe Eugenio Montejo– que nuestro Parnaso fuese excelso. Pero pienso que dentro de la tentativa de habitar plenamente en el siglo, nuestra poesía, con sus logros y caídas, puede decirse que ha cumplido con su palabra, una palabra que acompaña siempre la forma de nuestra efectividad y la redefine»[9]. Difícilmente podría impugnarse esta apreciación. Basta volver la mirada hacia el camino recorrido para comprobar que, en efecto, nuestros poetas han cumplido con su palabra y no sólo en el campo de la afectividad. Parafraseando una fórmula de Octavio Paz, puede decirse que han logrado algo esencial para nuestra cultura: darnos, a la vez, la más honda visión del mundo venezolano y la más amplia visión venezolana del mundo. Todos los que he mencionado han participado en este esfuerzo común por crear una tradición variada y moderna, y lo han hecho partiendo de poco o de nada: de un abismo que ha dado una flor. Su empresa solitaria ha sido, en verdad, «una larga conversación con la intemperie». De hecho, dudo que, en otra tradición poética de nuestra lengua, la palabra intemperie –y sus sinónimos y afines– esté tan presente. La poesía venezolana del siglo XX la ha hecho suya críticamente, como un signo de su condición histórica, y ha aprendido a compartirla con los otros, en un plano existencial y metafísico, reconociéndose en esa alteridad y haciéndose, a la vez, reconocer. Lo que tiene de propio es así –es ya– lo que tiene de ejemplar. Me repito y me corrijo: no tuvimos un poeta modernista de la talla de Martí, de Darío o de Lugones, ni una figura que brillara en los furiosos años de las vanguardias, pero terminamos el siglo con algunos autores indispensables para entender la historia más

[9] *Eugenio Montejo, «Poesía venezolana: valija de fin de siglo» in Karl Kohut (ed.),* Literatura venezolana hoy, historia nacional y presente urbano, *Publicaciones del Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad Católica de Eichstätt, Frankfurt/Main – Madrid, 1999, p. 293.*

reciente de la poesía hispanoamericana. Cada uno de ellos forma parte del tronco común de nuestra tradición y sobre ese tronco hoy crecen los ramajes y las frondas más distintas: entre otras, el exigente lirismo de Alejandro Oliveros (1948) y Ana Nuño (1957), la intensidad mística de Armando Rojas Guardia (1949), la poesía testimonial de Yolanda Pantin (1954) y María Auxiliadora Álvarez (1956), la antipoética ironía de Igor Barreto (1952), y la poesía conversacional de Rafael Castillo Zapata (1958) y Rafael Arráiz Lucca (1959). Hasta cuarenta poetas llega a contar una reciente antología que quizá, en futuras ediciones, incluya a cincuenta o acaso a cien. Pero no habría que confundir crítica y estadística a la hora de hacer un balance del siglo que se fue. Francamente, no creo que le haya ocurrido nada más importante a la poesía venezolana de las últimas décadas que la conquista de su propia alma. Iniciar un nuevo tiempo sobre este cimiento da razones para ser moderadamente optimista. Y es que una tradición no sólo es un árbol o una casa sino también un horizonte. Es de esperar que las nuevas generaciones prolonguen la larga conversación de sus mayores no ya con la intemperie ni a la intemperie, claro está, sino con los otros y en nosotros.

Los signos trascendentes
Tendencias y relatos de la nueva narrativa venezolana

Antonio López Ortega

Dentro de los movimientos, fases o etapas que han condicionado la evolución de la literatura occidental, Octavio Paz quiso ver en la segunda mitad de centuria ya concluida la hora de la irrupción de la literatura hispanoamericana. Si la primera mitad del siglo XX, recordaba el maestro mexicano, nos permitió acceder al mundo fascinante de la literatura rusa, la mitad restante marcaría el momento en que la literatura hispanoamericana encontraba al fin una audiencia más global. Operación más política o comercial que estética, esta llamada irrupción literaria parecía responder más a las estrategias editoriales de un Carlos Barral que a la verdadera cohesión de un programa discursivo del continente. Sin lugar a dudas, la novelística hispanoamericana de los años 60 fue la primera vitrina del museo viviente. A través de esas prodigiosas novelas, el mundo descubría una verdadera historia literaria –vigente al menos desde los cronistas de Indias o desde las primeras tentativas coloniales–, una historia que amanecía en el siglo XVI con las crónicas del deslumbramiento de un Bernal Díaz del Castillo o que asomaba sus primeros signos de madurez con el discurso mestizo de un Inca Gracilaso, una historia que fecundaron viajeros de toda índole y que quiso ser barroca en la prosa inteligente de Sor Juana Inés de la Cruz, una historia que se permitió postulados libertarios, escenas costumbristas, inventarios interminables de la flora y la fauna americanas, una historia que dejó de ser estéticamente receptora con el modernismo hispanoamericano (nuestra más fiel acepción de lo que en Europa fuere el romanticismo) y que comenzó a condicionar otras literaturas (pensemos solamente en las lecturas que García Lorca y toda la generación del 27 hicieran de Rubén Darío).

Cómo y por qué esa primera proyección se da en la década de los años 60 son preguntas que ya se han intentado responder. Confluyeron, sin duda, variables como el *tempo* político que introduce la revolución cubana y que demarca a todas las familias estética del continente, la búsqueda de un centro de comunicaciones (que bien podían ser París o Barcelona) donde los escritores pudieran reunirse y reconocerse más allá de las vicisitudes políticas (pensemos en la plataforma ideológica que amparaba proyectos como

el de la revista *Libre*), el oscurecimiento intelectual y editorial que prodigaba el franquismo y que daba pie a corrientes estéticas no peninsulares y, *last but not least*, la coincidencia en tiempo y espacio de un grupo de obras prodigiosas que, sin duda, señalaban la madurez de un movimiento, de una conciencia cultural. Esa explosión –o *boom*, como quiso llamarlo el grupo de editores que apostó a la difusión del movimiento– nos permitió ver hacia atrás (reconocíamos, de hecho, una historia y veíamos estas obras como un legado) y nos ha permitido también ver hacia adelante (como si ese momento nos hubiera dotado de un barómetro con el que medimos y seguimos midiendo la «presión atmosférica» o salud del movimiento). Lo cierto es que las obras de la literatura hispanoamericana circulan por nuestras manos con una vitalidad asombrosa. Como lectores, asistimos a revisiones o «descubrimientos» del pasado (algún autor o movimiento olvidado) o a la aparición de las nuevas tendencias narrativas o poéticas que esgrimen los más jóvenes autores. En dos recientes tentativas antológicas, *Las horas y las hordas* y *El turno y la transición*, ambas publicadas en 1997 por la editorial mexicana Siglo XXI, el crítico peruano Julio Ortega ha intentado un arriesgado esbozo de la «literatura que vendrá» compilando sendas muestras de narrativa y poesía e intentando descubrir desde ya, así sea germinalmente, las tendencias estéticas que dominarán la centuria que se inicia. Por lo demás, en el vasto campo de la recepción, no ha faltado la nota exótica que ha querido reservar esta literatura como el último bastión del imaginario de Occidente –ojo logocéntrico que sigue necesitando de bestiarios o plantas carnívoras para autoafirmarse. Sólo que los tiempos han sabido sedimentar tentativas como el realismo mágico o maravilloso y colocarlas en su justo lugar, demostrando quizás con ello que las novelas que aún circulan bajo ese empaque más parecen supervivencias editoriales que los estrategas del mercado quieren imponer que tendencias naturales de los últimos tiempos. Venga, no obstante, a colación la magistral sentencia de Jorge Luis Borges cuando admitía que en Occidente la literatura realista era de reciente data y que más nos debíamos al fuero fantástico que, desde las cosmogonías fundadoras hasta Maupassant o Stevenson, nos determina como cultura.

Como partícula de este sistema, como nudo de este entramado, la literatura venezolana es una figura expresiva más de la literatura hispanoamericana. Quizás menos conocida o estudiada que otras (como la mexicana o la argentina), quizás menos presente en los centros académicos norteamericanos o europeos (verdaderos mecanismos actuales de legitimación), quizás menos difundida por los centros editores que determinan hoy en día la circulación de las obras en lengua castellana, los movimientos de la literatura

venezolana en los últimos dos siglos pueden rastrearse –más en unos casos y menos en otros– como ecos de lo que sucedía en el continente. Tuvimos, por ejemplo, una prodigiosa literatura libertaria a comienzos del siglo XIX que permitió «traducir» en suelo venezolano todo el pensamiento del «siglo de las Luces» y fundar las bases de lo que fue la emancipación americana, tuvimos un organizador de la cultura y del idioma como Andrés Bello y un visionario crítico de las formas republicanas como Simón Rodríguez, tuvimos nuestros nativistas y costumbristas (acaso un eco tardío de los cronistas de Indias, empeñados aún en inventariar usos y costumbres), tuvimos a nuestro modo un modernismo (con la figura pionera de José Antonio Ramos Sucre) y una secuela de postmodernistas, tuvimos en las novelas de Teresa de la Parra y en las de Rómulo Gallegos dos acepciones, dos modelos de reapropiación de la realidad que se mostraba después de la prolongada dictadura de Juan Vicente Gómez. No obstante, la sensación de cuerpo organizado, de historia cifrada, se desconoce. Tentativas recientes –en el campo editorial y en el académico– procuran remedar este olvido y se conciben como verdaderos mecanismos de *puesta al día* tanto para los propios lectores hispanohablantes como para los demás. Sirva tan sólo de ejemplo el voluminoso tomo doble que la *Revista Iberoamericana* de la Universidad de Pittsburg (Vol. LX, 166-167) dedicara a la literatura venezolana en su entrega de junio de 1994.

Situada al extremo norte del continente suramericano, costa donde por primera vez Cristóbal Colón pisa tierra firme en agosto de 1498, región donde la monarquía española inicia una avanzada explotación perlífera y donde Bartolomé de las Casas, con el mejor temple evangélico, comienza a esbozar sus primeras ideas visionarias en torno a la condición del alma indígena, tierra que Carlos V entrega en comodato a sus acreedores welzares y que el alucinado Lope de Aguirre recorre en las postrimerías de su vida en busca de Eldorado, capitanía general que se consolida en el siglo XVIII y que prospera económicamente a costa de la exportación del cacao, del café y del tabaco, la historia republicana de Venezuela puede resumirse a los siglos XIX y XX. Sólo en 1821 Simón Bolívar logra sellar un destino para el país distinto al de la apacible colonia española y sólo a partir de 1830 el caudillo José Antonio Páez logra borrar las veleidades románticas de formar una «Gran Colombia» en lo que antes era el virreinato de Nueva Granada y que hubiera permitido fundir en un solo territorio y bajo una sola bandera lo que hoy es Colombia, Ecuador y Venezuela. Sí, entramos tarde en el siglo XIX y la llamada guerra de Independencia sólo fue el preámbulo de guerrillas de facciones que se prolongan durante todo el siglo, diezman al país y empobrecen su economía. La entrada en el siglo XX

tampoco fue tempranera y los historiadores coinciden en admitir que se produce en 1936, cuando fallece el dictador Juan Vicente Gómez y el país adivina las primeras formas de la democracia contemporánea.

Más allá de la consabida historiografía que parece diseñar un destino incólume para hombres, ideas y movimientos, puede imaginarse el territorio venezolano como una trama equilibrado de tensiones. Una primera tensión es la que recorre la larga línea costera del país desde la península de La Goajira –en el extremo occidental colindante con Colombia– hasta la desembocadura del milenario río Orinoco. Corresponde esta línea a los primeros asientos continentales, a los primeros desarrollos agrícolas, a los crecientes centros urbanos. Esta línea enfatiza nuestro destino costero, caribeño; quiere reconocer una arquitectura común al resto de los países de la región, una idiosincrasia, un humor abierto y jocoso. De hecho, la concentración poblacional del país es básicamente costera y se desplaza de un punto a otro conforme a sus necesidades. Una segunda tensión –periférica, oscura, organizada– es la que se concentra en el ramal montañoso que se desprende del espinazo andino y penetra como una línea dilatada en el territorio venezolano hasta diluirse casi en el centro geográfico del país. Hogar de la precolombina cultura sedentaria timoto-cuica, una supervivencia periférica de los chibchas colombianos, los Andes venezolanos han predeterminado buena parte de la historia contemporánea del país. Su gentilicio es más bien continental y sus formas culturales son más bien cerradas. La reserva y el cálculo son dos de las divisas de esta apuesta civilizatoria. Una tercera tensión es la que divide el país entre la zona costera y el Sur amazónico. Es la línea de depresión geográfica que damos por llamar los Llanos. Región de extremos –extenuantes sequías en verano e impredecibles inundaciones en invierno– los Llanos preservan el carácter épico de la cultura venezolana. Sus habitantes son figuraciones de la propia tierra y, desde los tiempos de la guerra de Independencia, personajes enigmáticos pero determinados. La cuarta y última tensión, verdadera *terra incognita* del presente actual, es toda la porción de tierra que crece a manera de jungla, cascadas prodigiosas y etnias segregadas, al sur del río Orinoco. Casi la mitad del territorio nacional respira virgen como un escudo que aún resiste las oleadas civilizatorias y los desmanes ecológicos que llegan desde el Norte. El Sur selvático venezolano preserva intacto el mito de Eldorado y nos permite una figuración palpable de la otredad. Mientras permanezca, el concepto de la alteridad, de la extrañeza, seguirá ocupando las páginas de nuestras novelas o las imágenes de nuestros artistas. En el seno de nuestro imaginario, la selva indomable nos recuerda que podemos siempre volver al origen y perder nuestros nombres.

Podría admitirse como hipótesis que las formas culturales de la venezolanidad están predeterminadas por estas cuatro tensiones. Más visibles en un caso que en otro, más rastreables en nuestra narrativa y más ocultas en nuestra poesía, correlato obvio de algunas obras o territorio que la subjetividad poética niega al no creer en predeterminismos y aventurarse no ya en el inventario del ser sino en la invención del ser, estas variables sirven como guías, como esquemas referenciales para situar una obra o descolocar otras. En el caso específico de la narrativa venezolana de los últimos años, estas líneas de fuerza parecen tener plena vigencia. El influjo del paisaje como referente, el rescate de hablas y modos de ser, la alteridad entre personajes de diferentes regiones del país, la configuración de las realidades sociales urbanas o rurales, el peso de un entorno marcado por circunstancias económicas variables, los espacios de una subjetividad que quiere estar menos determinada por el entorno y más por sus propios demonios o elaboraciones, son variables todas que han determinado y aún determinan la evolución de la narrativa venezolana. Un debate central que ha atravesado el *corpus* pensante de la sociedad venezolana en el siglo ya concluido y del que la narrativa también se ha hecho eco es aquél que quiere oponer nuestro tradicional abolengo agrícola –cultura sedentaria y ordenada que saborea y madura sus propias formas– a la irrupción del petróleo como economía minera de carácter nómada. Según esta concepción, el petróleo y sus metáforas civilizatorias no fundan sentido; más bien lo diluyen. La cultura del petróleo es una cultura de la migración, de la búsqueda perenne, de la movilidad social. Nuestra casa no es óptima en función de las formas que ha podido definir en el tiempo sino en función de la rapidez con que podamos deshacerla para fundar otra. De hecho, uno de los retos mayores de la última narrativa ha sido el de cómo crear sentido de pertenencia en medio de la constante movilidad.

La narrativa venezolana de comienzos del siglo XX tiene tres ejes fundamentales. El primero –abrumador, omnipresente, monopolizador– es el que funda la obra de Rómulo Gallegos, sin duda nuestro más importante novelista. Gallegos responde a un verdadero programa artístico, de fuerte tinte ideológico, en el que se propone la conquista moderna del país por medios culturales. No hay paisaje, geografía, idiosincrasia, que escape a ese verdadero inventario de formas y hábitos. Gallegos crea un espejo demasiado completo, demasiado integral, demasiado absorbente, de la cultura venezolana. Los años han pasado y su obra pesa en un doble sentido: como legado estético y como fardo con el que cargan los nuevos escritores venezolanos. Al lado del eje Gallegos, los otros dos constituyen verdaderos respiraderos por sus postulados fragmentarios o introspectivos. No

emulan la épica galleguiana; más bien se proponen hurgar en la periferia del sentido. Teresa de la Parra se propone rescatar un tono discursivo, un habla, un sentido de la intimidad hogareña, mientras que Julio Garmendia apuesta al formato fragmentario del relato y postula mundos ilusorios, fantásticos, que evaden con destreza el peso demasiado real de la historia oficial o cotidiana. A la impostación de los personajes galleguianos –demasiado programados, voceros del ímpetu modernizante que se respira en el país– de la Parra y Garmendia proponen personajes menos emblemáticos, más cotidianos, más inseguros. A la objetividad grandilocuente oponen una subjetividad precaria, en ciernes, verosímil.

En mayor o menor grado, puede admitirse que la narrativa más reciente hace suyas las cuatro tensiones del entorno arriba descritas y comulga estéticamente con los tres modelos o ejes citados. A manera de ejercicio, podría pensarse en un muestrario de autores cuya obra ha determinado la segunda mitad del siglo XX. Tomando como período el que va desde 1948 hasta nuestros días (pues la mayoría de los autores se mantiene activa), es bueno destacar que entre la ficha biográfica más remota (la de Oswaldo Trejo, nacido en 1928) y la más reciente (la de Laura Antillano, nacida en 1950) median un poco más de veinte años (veintidós, para ser exactos). Y es que las décadas de los años 50, 60 y hasta 70 han sido claves para configurar la nueva apuesta narrativa del país. La impronta estética que durante la primera mitad del siglo quería repasar los valores de la tierra, testimoniar sobre la vida en las cárceles gomecistas, alabar el mundo campesino, recorrer una y otra vez la prosperidad paisajística e imaginar, como esfuerzo extremo, una alteridad fantástica, se desvanece en las postrimerías de los años 40 para dar cuenta de la ciudad como «nuevo escenario del sentido». En efecto, los años 50 le proporcionan a Venezuela no sólo las figuras de un desarrollo moderno (concentración urbana, grandes edificaciones, vías de comunicación, obras sanitarias) sino también la apertura política que significa haber abolido el último paréntesis dictatorial del siglo. La renovación política y social que se instaura a partir de 1958 trae consigo (y a veces viene antecedida por) una importante renovación estética que canaliza sus ímpetus a través de grupos, revistas y exposiciones. La hora intelectual ajusta su reloj con el del mundo entero y ningún postulado cultural nos es ajeno. Son los tiempos, por ejemplo, en que la primera novelística de Salvador Garmendia o los primeros relatos de Adriano González León hacen irrupción en el escenario para mostrarnos a otros personajes, otras circunstancias. El país ha cambiado violentamente y las obras de estos autores así lo demuestran.

El muestrario al que hemos hecho referencia permitiría varios recorridos. Uno, por supuesto, es el de la evolución estética (las técnicas formales, los

planos temporales, la asunción del sujeto, la voz narrativa). Un segundo nos permite recibir los distintos tiempos históricos que pueden convivir en un lapso tan breve. Un tercero nos habla del ramillete de intereses tan variados como contrapuestos. Un cuarto nos podría hacer ver cómo la tentativa enciclopédica del discurso (tan abundante en la literatura hispanoamericana es abandonada en pos de un tono menor, más circunstancial, menos épico. Sin ánimo, pues, de condicionar la lectura más allá de estos señuelos, sí valdría la pena subrayar la importancia de algunas piezas narrativas claves. Publicado inicialmente en 1948, cuando Oswaldo Trejo tenía apenas veinte años, *Escuchando al Idiota* es el relato emblemático de los nuevos tiempos. En él no sólo se percibe un nuevo lenguaje (vanguardista, poético, objetivo) sino que también el espacio característico de la narrativa venezolana anterior –abierto, colectivo, histórico– se troca por uno que sólo nos da cuenta de un encierro. La desconfianza ante el paisaje exterior era un signo desconocido en la narrativa venezolana del momento. «Tan desnuda como una piedra» es un relato de madurez de Salvador Garmendia, quien se da a conocer a finales de los años 50 con sus novelas *Los pequeños seres* y *Los habitantes*. Garmendia tiene una admirable destreza para hurgar tanto en los signos de lo real que es capaz de darle vuelta a cualquier tejido y desnudarlo: al final el lector sólo percibe que ha sido víctima de una portentosa fuerza narrativa que le demuestra que los hechos son consustanciales a los eventos que los animan. El relato «En el lago» de González León, incluido en el libro *Las hogueras más altas* (1957), es una admirable tentativa por abordar las codicionantes sociales del llamado «espacio petrolero». Con una combinación de planos narrativos y buen manejo de la incertidumbre, González León construye un breve fresco de la época en torno a un tema crucial de la cultura venezolana de este siglo no siempre abordado con comodidad por los autores de la segunda mitad de la centuria. Con «Campo», de José Balza, prácticamente saltamos a la producción narrativa de la promoción siguiente (la que recibe el influjo estético de la llamada «generación del 58», comienza a publicar en las postrimerías de los años 60 y logra su reconocimiento en los años 70). Balza introduce una especie de gravidez psicológica en sus personajes nunca antes vista. La subjetividad asume en sus relatos un papel protagónico que dilata las acciones y llega hasta dudar de la realidad. Con «Helena», Luis Britto García –otro representante clave de la promoción de Balza– introduce otro esbozo de acercamiento a las nuevas realidades: el de la vertiginosidad que no puede asirse y cuyo más fiel reflejo en el terreno de lo formal es el experimentalismo. Con su libro *Rajatabla* (1970), prodigioso compendio que debe leerse más como los fragmentos de una totalidad des-

conocida que como relatos autónomos, Britto García cierra una etapa y abre otra. Su discurso es fundamentalmente crítico y escéptico, y quiere ver en los tiempos que corren un signo de la fatalidad. La fresca propuesta que Francisco Massiani –último representante de esta promoción de autores– expone en «Un regalo para Julia», recupera un hilo extraviado desde los tiempos de Teresa de la Parra: el de la conversación, el del habla, el de las esferas emocionales. La breve obra de Massiani pervive como un hito de la expresividad narrativa que tiene en Venezuela un linaje que ya se remonta hasta comienzos del siglo XX. Luego habría que agregar a un grupo de autores nacidos entre 1945 y 1950 y cuyo denominador común es el de haber comenzado a publicar desde 1970. Más conocido como crítico y poeta, Julio Miranda ha publicado desde 1990 una noveleta y cuatro colecciones de relatos. Su pieza «Lodazal», ambientada en los circuitos artísticos de la Caracas de hoy, da cuenta de la inmutabilidad de la miseria humana más allá de cualquier condicionante del entorno. Ednodio Quintero –pródigo narrador que se inicia en 1974 y que ya tiene en su haber varias novelas y colecciones de relatos– cumple en «María» un extraño itinerario en el que los signos de la niñez se funden con los de la madurez y en el que la religiosidad se transmuta en verdadera adoración carnal. Con «Incendios», Humberto Mata se hunde en la *terra incognita* del Orinoco para fundir de una manera casi plástica paisaje y pasión, contexto e historia. Por último, el relato «La luna no es de pan-de-horno» de la escritora Laura Antillano nos remite nuevamente a la atmósfera anunciada por Teresa de la Parra pero, quizás en este caso, más teñida de melancolía y desarraigo. Antillano ha sido una autora de la constante evocación.

Estas diez piezas de la segunda mitad del siglo XX condensan en sí mismas las corrientes vigentes de la narrativa venezolana de los últimos tiempos, ofrecen un signo demarcador de obsesiones y tendencias. Historia condensada pero cambiante, historia fija pero también variable, son muchos los tiempos que han coincidido en la Venezuela de los últimos años. Con mayores o menores aciertos, la apuesta narrativa ha querido ofrecer un reflejo posible de una realidad en cierta medida desbordante. Son muchos los signos visibles de una cultura y éstos no siempre se traducen en formas expresivas. Que el siglo XX venezolano sea visto de manera muy distinta durante el siglo entrante es una posibilidad nada remota. Se nos acusa con frecuencia de estar muy encima de los hechos y de no tener la perspectiva necesaria para que la operación estética que es toda narración asimile y decante los signos de la realidad –objetiva o subjetiva, superficial u oculta, histórica o personal. Sirvan, no obstante, estos relatos como una demostración del desvelo de nuestros narradores y como una constancia de la apues-

ta que día a día cifran nuestros autores en pos de los signos trascendentes de una cultura que parece ir triturando las mismas formas que crea.

Bibliografía

ANTILLANO, LAURA *(Caracas, 1950): Narradora, investigadora, crítico. Su obra mantiene la herencia de Teresa de la Parra por lo que tiene de evocación familiar, de reconstrucción de un habla y de una memoria. Ha desempeñado cargos como docente y editora. Obra narrativa:* La bella época *(1968)*, La muerte del monstruo come-piedra *(1975)*, Un carro largo se llama tren *(1975)*, Perfume de gardenia *(1982)*, Dime si adentro de ti no oyes tu corazón partir *(1984)*, Cuentos de película *(1985)*, La luna no es de pan-de-horno *(1988)*, Solitaria solidaria *(1990)*.

BALZA, JOSÉ *(San Rafael del Delta, 1939): Narrador y ensayista. Perteneció al grupo «En Haa». Junto con Britto García, uno de los narradores claves de la generación que irrumpe hacia fines de los años 60 y comienzos de los años 70. Obra densa, de fuerte atmósfera psicológica, en la que los personajes juegan un papel determinante. Ha desempeñado responsabilidades docentes y cargos directivos en institutos de investigación. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1991. Obra narrativa:* Marzo anterior *(1965)*, Ejercicios narrativos *(1967)*, Largo *(1968)*, Órdenes *(1970)*, Setecientas palmeras plantadas en el mismo lugar *(1974)*, D *(1977)*, Un rostro absolutamente *(1982)*, Percusión *(1982)*, La mujer de espaldas *(1986)*, Medianoche en video: 1/5 *(1988)*, El vencedor *(1989)*, La mujer porosa *(1996)*.

BRITTO GARCÍA, LUIS *(Caracas, 1940): Narrador, dramaturgo, periodista. Narrador de corte experimental que funda y determina una de las líneas de fuerza vigentes de la nueva narrativa venezolana. Ha desempeñado responsabilidades docentes, destacándose también como investigador en ciencias políticas y económicas. Ha obtenido en dos oportunidades (1970 y 1979) el Premio «Casa de las Américas» con sus obras* Rajatabla *y* Abrapalabra. *Obra narrativa:* Los fugitivos *(1964)*, Vela de armas *(1969)*, Rajatabla *(1970)*, Abrapalabra *(1979)*, La orgía imaginaria *(1983)*.

GARMENDIA, SALVADOR *(Barquisimeto, 1928 – Caracas, 2001): Narrador, editor, guionista. Cofundador de los grupos «Sardio» y «Tabla redonda». Uno de los más importantes narradores de la llamada «Generación del 58». De fuero realista (o hiperrealista), su obra se inicia en los formatos novelescos pero evoluciona hacia formas más libres, por momentos frag-*

mentarias. Ha estado vinculado a la radio y a là televisión (en esta última como guionista de telenovelas). Ha desempeñado cargos directivos en instituciones culturales y ejerció también responsabilidades diplomáticas. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1973. Obra narrativa: Los pequeños seres *(1959)*, Los habitantes *(1961)*, Día de ceniza *(1963)*, Doble fondo *(1965)*, La mala vida *(1968)*, Difuntos, extraños y volátiles *(1970)*, Los escondites *(1972)*, Los pies de barro *(1973)*, Memorias de Altagracia *(1974)*, El Inquieto Anacobero *(1976)*, Enmiendas y atropellos *(1979)*, El único lugar posible *(1981)*, Hace mal tiempo afuera *(1986)*, El capitán Kid *(1988)*, Cuentos cómicos *(1991)*, La gata y la señora *(1991)*.

GONZÁLEZ LEÓN, ADRIANO *(Valera, 1931): Narrador y ensayista. Perteneció a los grupos «Sardio» y «El Techo de la Ballena». Uno de los narradores claves de la «Generación del 58». Su obra se caracteriza por un empeño formal de corte poético. Memoria y reconstrucción histórica son variables constantes tanto en sus novelas como en sus relatos. Ha ejercido responsabilidades docentes y diplomáticas. Su novela* País portátil *obtuvo en 1968 reconocimiento internacional con el Premio «Biblioteca Breve». Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1978. Obra narrativa:* Las hogueras más altas *(1957)*, Asfalto-infierno *(1962)*, Hombre que daba sed *(1968)*, País portátil *(1968)*, Damas *(1979)*, Solosolo *(1985)*, Linaje de árboles *(1988)*, Viejo *(1994)*.

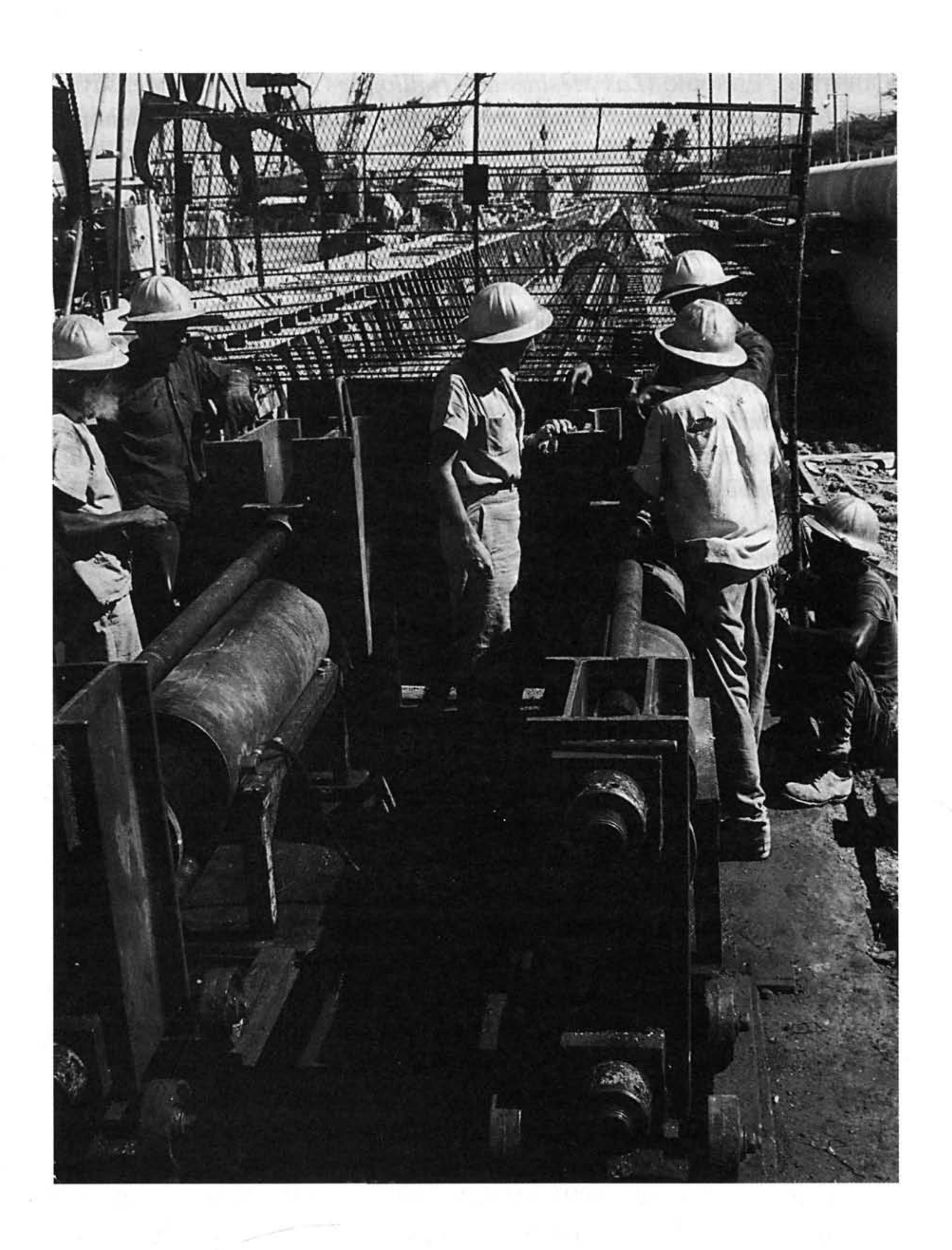
MASSIANI, FRANCISCO *(Caracas, 1944): Narrador. Una de las extrañas y singulares voces de la cuentística que irrumpe en los años 70. Su universo es el de la cotidianidad y el de los diálogos fluidos. Obra narrativa:* Piedra de mar *(1968)*, Las primeras hojas de la noche *(1970)*, El llanero solitario tiene la cabeza pelada como un cepillo de dientes *(1975)*, Los tres mandamientos de Misterdoc Fonegal *(1976)*.

MATA, HUMBERTO *(Tucupita, 1949): Narrador, ensayista, editor. Perteneció al grupo «En Haa». Su obra tiene una fuerte esencia fabuladora que sabe abordar tanto elementos míticos como fantásticos. Ha desempeñado cargos en diferentes instituciones museísticas. Obra narrativa:* Imágenes y conductos *(1970)*, Pieles de leopardo *(1978)*, Luces *(1983)*, Torotoro *(1991)*.

MIRANDA, JULIO *(La Habana, 1945; Mérida, 1998): Narrador, poeta, ensayista, crítico de cine. Su obra aborda por igual y con la misma soltura y propiedad la narrativa, la poesía y la crítica. Ha desempeñado cargos docentes y editoriales. Su narrativa –fresca y no exenta de humor– recrea tanto el extrañamiento urbano como la frustración amorosa. Obra narrativa:* Casa de Cuba *(1990)*, El guardián del museo *(1992)*, Sobrevivientes *(1993)*, Luna de Italia *(1996)*.

QUINTERO, EDNODIO *(Las Mesitas de Trujillo, 1947): Narrador y ensayista. Uno de los narradores más prominentes de las últimas generaciones. Su obra se obsesiona con la permanente reelaboración paisajística a través de un terso y hechizante lenguaje. Ha desempeñado cargos docentes. Su novela* El rey de las ratas *obtuvo el Premio Planeta de Novela en 1994. Obra narrativa:* La muerte viaja a caballo *(1974),* Volveré con mis perros *(1975),* El agresor cotidiano *(1978),* La línea de la vida *(1988),* La danza del jaguar *(1991),* La bailarina de Kachgar *(1991),* Cabeza de cabra *(1993),* El rey de las ratas *(1994),* El cielo de Ixtab *(1995).*

TREJO, OSWALDO *(Mérida, 1928-1996): Narrador, editor, diplomático. Estuvo vinculado a fines de los años 40 al grupo «Contrapunto» y a fines de los años 50 al grupo «Sardio». De raigambre vanguardista en sus inicios, la apuesta narrativa de Trejo se radicaliza hacia sus últimos años hasta desembocar en una novela –*Metástasis del verbo *(1990)– en la que prácticamente elimina las formas verbales. Desempeñó cargos directivos en el Centro de Estudios Latinoamericanos «Rómulo Gallegos», en el Museo de Bellas Artes y, últimamente, en la Biblioteca Ayacucho. Obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1988. Obra narrativa:* Los cuatro pies *(1948),* Cuentos de la primera esquina *(1952),* También los hombres son ciudades *(1962),* Depósito de seres *(1963),* Andén lejano *(1968),* Textos de un texto con Teresas *(1975),* Al trajo trejo troja trujo *(1980),* Metástasis del verbo *(1990),* Mientras octubre afuera *(1996).*



Venezuela. (Petróleo).

Caracas: laboratorio de las mutaciones*

Gustavo Valle

A Carlos Valle

Yo no juzgo a Caracas eterna como el agua y el aire
Habrá que preguntarle a las palomas de la plaza Bolívar
a los facundos limpiabotas de las torres de El Silencio
a los taxistas acalorados en las cabinas de los Dodge Darts
a los buhoneros, a los prósperos diputados que salen del Capitolio al mediodía
rumbo a los restoranes, a las amas de casa que regresan de las compras
y han oído en la radio noticias tremendistas.
Habrá que preguntarle a estas personas si Caracas es una ciudad o es sólo paisaje
La puesta en escena de un poema del siglo XIX
donde sultanes, odaliscas, alfombras, turbantes, rubíes
juegan bajo los techos de un harem extravagante
metido a mil metros de altura frente al mar Caribe.

Habrá que preguntarle a los ancianos
que ejercitan su memoria en los bancos de la plaza
a los chicheros que baten su caldo con canela
a los perros callejeros que musicalizan las noches del revólver
a los zamurros que sobrevuelan en círculos todas las tardes
y dibujan sobre nuestras cabezas gigantescos sombreros taciturnos.
Habrá que preguntarles a todos ellos si Caracas es una ciudad
O solamente una idea.

Si tuviese que escoger un lugar representativo de mi ciudad yo escogería la confortable butaca de un automóvil que viajase a 100 km. por hora a lo largo de la avenida Boyacá, mejor conocida como «Cota Mil». Serpiente de asfalto que recorre la ciudad de Este a Oeste siguiendo las curvas del cerro Ávila, desde una altura que permite observar el valle longitudinal que forma el río Guaire, la Cota Mil es un espacio privilegiado de contemplación urbana sólo posible desde la cabina veloz de los automóviles. Desde

* *Este texto no hubiese podido ser escrito sin el auxilio de las lecturas de dos indispensables pensadores de la ciudad de Caracas: Federico Vegas y William Niño Araque.*

este mirador nómada puedo conformar un primer mapa de Caracas que parece resistirse a toda cartografía pues su crecimiento desborda el valle que la contiene y trepa sin descanso los cerros que ya no son cerros sino montañas de diminutas y miserables lucecitas. Y es que al ir de este a oeste, de Petare a la Pastora, observo nuevamente las drásticas diferencias arquitectónicas, la diversidad de diseños urbanos, los múltiples testimonios de nuestra visión caribeña de la democracia, donde los malabarismos urbanísticos y las injusticias sociales y económicas han generado mixturas desquiciantes: la mansión del diplomático junto a gigantescas vallas publicitarias; un bosque de antenas parabólicas sobre los techos de las casitas de zinc; los restos de un solar colonial justo al lado de una torre de 30 o 40 plantas. Nuestra práctica mestiza ha hecho posible esto bajo la fórmula de una filosofía de lo híbrido, donde el valor se afinca en todo ejercicio de tolerancia, incluida la tolerancia a la miseria.

De Petare a La Pastora, como decía una canción de Ilan Chéster, desde un emplazamiento peligroso hasta otro emplazamiento peligroso, pero también desde un sobreviviente de la arquitectura colonial hasta otro sobreviviente de lo que queda de una arquitectura colonial. Entre un extremo y otro, veo mi ciudad salpicada de verde, porque entre los rascacielos, parabólicas y ranchitos aún aparece el color verde guacamayo de los centenarios jabillos y caobos y mangos, y todavía, con un poco de imaginación, puedo confundirla con una Anadiómena algo despeinada nacida esta vez de la tierra, brotada de las entrañas de la selva, para ofrecer un paisaje parecido al que debió haber tenido frente a sí el explorador Stephens cuando vio Uxmal metida entre los helechos y confundida con las múltiples raíces de Yucatán. En medio este paisaje selvático se han levantado autopistas vertiginosas que atraviesan la ciudad como si fuese una férula o un espinazo de asfalto. Siguiendo el curso del río Guaire, la autopista corta la ciudad en dos, ofreciendo una *rive gauche* y una *rive droite* que nunca han debido separarse, porque el río Guaire es un riachuelo de historia desafortunada que bañaba las vegas cafeteras del valle y donde se practicaba la natación a la sombra de los sauces hacia el siglo XIX. El río Guaire –sin ser el Támesis o el Sena sino poco más que el hermano gemelo del esmirriado Manzanares– es, junto al cerro Ávila, la esencia y el principio de la ciudad de Caracas, no sólo porque en sus aguas se deslizan los secretos caraqueños en forma de detritus generosos, sino porque su ancianidad se confunde con la edad geológica del valle del pleistoceno, que no era otra cosa que un gigantesco lago, donde apenas asomaba sobre las aguas el morro del actual Jardín Botánico, especie de *Lost Paradise* contemporáneo, amenazado hoy en día por la cercanía de los barrios más calientes. Así, la gigantesca Cara-

cas de 6 millones de habitantes se hace hoy material de sueño cuando remonto la cuesta hacia el tiempo en que los osos de hocico corto y las dantas y los megaterios debieron bajar de las cumbres del cerro para protegerse de las temibles glaciaciones e ir a morir, quizás después de una devastadora acción sísmica, en lo que hoy es El Silencio, El Paraíso, Chacao o la Pastora[1].

En el principio fue El Silencio. Después de las «trasnochadas» practicadas por García González de Silva, esbirro de Diego de Losada, fundador de Caracas en 1567, que no eran otra cosa que la limpieza étnica de los indígenas que habitaban el valle de Caracas y sus alrededores; después de la peste de viruelas de 1580, que diezmó el resto de la población indígena que quedaba y en vista de que no hubo ningún interés por parte de los nuevos dueños del valle de rescatar y traducir la lengua de estos aborígenes, el valle de Caracas, llamado inicialmente valle de San Francisco por Juan Rodríguez Suárez, quedó completamente en silencio. Las carambolas de la toponimia no tienen límites y hoy en día El Silencio es una de las zonas de Caracas más estrafalariamente bulliciosas, donde confluyen por igual el ama de casa, la pandilla de escolares, el buhonero nómada, el vendedor de mangos y limones, los malandros al acecho, mientras las calles saturadas de microbuses y motorizados febriles ambientan el aire con la generosidad de sus tubos de escape. Especie de *zoco* magrebí donde todo está en venta y todo es posible, donde el ladrón y el policía se entretienen a diario en su carrusel de máscaras intercambiables y donde se palpa la acción misma de la ciudad, con sus tropelías apasionantes, sus prisas, sus astutas ilegalidades, su sensualidad grotesca, El Silencio es el lugar de la contaminación más activa, donde a diario se establecen los malabares del mestizaje y donde la ciudad, en su afán por multiplicarse a sí misma y ser, al fin y al cabo, algo distinto a lo que es, invade las fronteras de lo teratológico y viene a constituirse en un monstruo. Un monstruo mutante.

En el principio fue El Silencio. Las prostitutas que taconean bajo los portales de los hotelitos sospechosos; las calles estrechas donde el pistolero ensaya a diario su deporte favorito; la basura que se acumula en las aceras como señal del infortunio... Esto era El Silencio hacia inicios de los años 40, antes de que el arquitecto y urbanista Carlos Raúl Villanueva, cual Barón Haussman del Caribe, echara abajo estos cuarteles de la inmundicia y practicara sobre sus ruinas el sueño de una ciudad racional y proyectada,

[1] *Aunque cuenta con muchos simpatizantes, la teoría acerca de las glaciaciones en el cerro Ávila no ha sido totalmente confirmada. Ver:* El Ávila. Radiografía de una montaña, *Bruno Manara. Monte Ávila editores, Caracas, 1998.*

planificada y moderna. No es el momento para juzgar la decisión de Villanueva quien, bajo la bandera del progreso y bajo el influjo de la tradición racionalista, juzgó oportuno el sacrificio de cierta memoria marginada, para abrir paso al orden y la disciplina. Siguiendo las directrices de Descartes que ordenaba la destrucción de la ciudad antigua como paso necesario para el levantamiento de la nueva urbe[2], Villanueva trazó sobre El Silencio antiguo, El Silencio moderno. Donde hubo callejuelas colocó grandes ejes viales; donde proliferaba el trapicheo levantó galerías para el comercio; donde el azar había diseñado a su gusto edificaciones diversas y mezcolanzas varias, la razón vino a imponer su modelo civilizatorio en forma de calculada promesa. El resultado fue un conjunto de siete bloques de edificios de baja estatura e influencia colonial que ofrecen al viandante espaciosos soportales sostenidos por columnas bubleiformes, donde el comercio exhibe sus vitrinas para hacer del consumo un sucedáneo del paseo. Todo organizado alrededor de la formidable «Plaza O'Leary», donde la fuente del escultor Francisco Narváez refresca con sus toninas de piedra un paisaje urbano donde los edificios de Villanueva se integran a los tonos verdes del Ávila y de los chaguaramos, para intentar así un puente entre la modernidad racional y el pasado estético. Este nuevo orden urbano, inaugurado a finales de los años 40, permitió soñar con una Caracas moderna, única, orgullosa de su pasado, integrada a su espacio natural, a su tropicalidad. La década siguiente, el modernismo de los años 50, fue la época dorada del urbanismo y la arquitectura caraqueña donde estas premisas alcanzaron su mayor expresión. Fueron años de sensibilización hacia lo urbano, de articulación imaginativa y lúdica entre el paisaje del valle y la ciudad en construcción. Los años sesenta –que coinciden, paradójicamente, con la llegada de la democracia– son los años en que este proyecto de ciudad pierde el norte e inicia su deterioro hasta nuestros días.

Caracas comienza en El Silencio y termina en el bullicio, que es lo mismo que decir: Caracas es una gigantesca caja de resonancias. Si ensayamos la musicalización de la ciudad como si se tratase de una puesta en escena, deberíamos incluir en nuestro intento los bocinazos del taxi, los alaridos de la víctima, o el sonido seco y aspirado de un revólver en acción. Esto sin olvidar el radio-cassette a todo volumen del microbús (o camionetica) abarrotado, o el sonsonete mántrico de los perseverantes buhoneros.

[2] El discurso del Método, *Descartes. Edicomunicación. Barcelona, 1994, p. 45. «...nos daremos cuenta –dice Descartes– de la dificultad que hay para hacer bien las cosas cuando se trabaja sobre lo hecho por otro».*

Pero Caracas también ofrece una música distinta a la de su conflictivo orden social. Bajo el manto trepidante de la ciudad-manicomio se esconde otra ciudad de características menos explícitas pero no por ello menos perversas. Si descendemos las escalinatas como un Dante o un Orfeo hacia el encuentro de las profundas oscuridades, si hacemos el viaje inverso y hurgamos en los hornos subterráneos donde se cuece la ciudad, de inmediato la sorpresa nos invade. Como una especie de Dr. Jekill y Mr. Hyde, Caracas ofrece una otredad inesperada: la ciudad paralela que conforma el Metro subterráneo se despliega como aséptico y fantástico lugar donde la perfección parece haber hecho nido, donde todo es orden, medida y obediencia, donde el único sonido permitido es el silbido que produce el vagón-bólido rampante al pasar a toda velocidad frente a los andenes. En este singular espacio de modernidad podemos calibrar la esquizoide y humorística estructura psicosocial del caraqueño, que prefiere ocultar el orden en subterráneas bodegas, y exhibir sus despelotes y revoltijos a plena luz. Cuando París o Nueva York revelan sus tesoros en la superficie y dejan para el subsuelo la ignominia de las cañerías y del transporte siniestro, Caracas toma el camino contrario y coloca su paraíso en el lugar del *infierno*, y airea sus miserias en la superficie. En el fondo se trata (más allá de las negligencias previsibles del funcionariado) de una opción estética donde la inversión y la subversión se afincan como pivotes y paradigmas, de forma de establecer un juego de oscilaciones desquiciantes, donde el signo negativo, la vuelta, el «otro sentido» motorizan las preferencias estéticas y, por consiguiente, proponen un tipo de orden más familiarizado al juego de las inquietudes, las perplejidades y los dobles sentidos, siempre en oposición dialógica y dialéctica a la visión monologante de la ciudad racionalizada. Entre el suelo y el subsuelo, entre el orden y el desorden pendula Caracas bruscamente; salta, como después de beber una pócima siniestra, de una Arcadia a un pandemónium, y es en este salto donde podemos identificar su verdadera cualidad de urbe moderna que logra anidar (y anular) en sus espacios las trampas brutales y los criterios enfrentados.

Caracas es una ciudad fronteriza. En la época en que los piratas azotaban a placer las ciudades del Caribe, Caracas no necesitó de murallas que la protegieran, porque entre ella y el mar se alzaba y se alza una gigante masa montañosa que los poetas románticos quisieron confundir con un sultán enamorado y otras candideces por el estilo, a cuyos pies se rendía una espléndida odalisca, una virgen musulmana llamada Caracas. Primero fueron Abigail Lozano y Heriberto García de Quevedo, después vinieron Alfredo Gómez Jaime (Colombia) y José Antonio Pérez Bonalde, quienes metieron a Caracas y su emblemático cerro dentro de una desternillante

escena propia de *Las mil y una noches*. Años más tarde, Francisco Guaicaipuro Pardo remataría con un epíteto todavía más rimbombante, aunque también más occidental: *Emperatriz del mar de las Antillas*. Los años 60 y 80 del siglo XX, vieron nacer grupos literarios como *El techo de la ballena, Guaire* y *Tráfico*, entre cuyos proyectos, salvando las distancias, estaba el de asumir el discurso de la ciudad para la construcción de una poesía urbana. Aunque hubo resultados notables, y muy notables, pienso que la propuesta de Lozano y Pérez Bonalde, cándida y desternillante, sí, ha logrado, sin embargo, una mayor sedimentación mítica, una imagen legendaria en boca de todos. Faltaría entonces la construcción de una mitología más contemporánea.

Colocar a la ciudad dentro de un contexto que no le es propio (sultanes y odaliscas) no sólo revela una catadura poética sino que además informa de una manera nostálgica de vivir la ciudad. La ciudad está siempre más allá de sí misma; se afinca en la memoria de algo que ya no existe y conforma la silueta de su propio fantasma: «La miro desde hoy cual una triste / faz a través de ensombrecida reja» (Eduardo Arroyo Lameda). Caracas es nostálgica porque los caraqueños la conjugamos en pretérito. No una *saudade* lisboeta ni una nostalgia melancólica porteña: el ritmo de la ciudad no lo permitiría. La nostalgia de Caracas es todavía más simple, aunque también más trágica. Presa de las urgencias inexplicables y las demoliciones endémicas, Caracas sólo puede asomarse al abismo de un futuro precario o sonreír a un pasado edénico que parece haber sido sustraído, desfalcado. La ciudad es el tránsito hacia sí misma (toda la ciudad lo es) pero en este caso el tránsito ha sido más bien una sacudida, una zancadilla. En el eje de estos movimientos espasmódicos, la ciudad y sus habitantes (que vienen siendo lo mismo) construyen una bisagra vital que oscila como un péndulo entre el desaparecido hotel Majestic donde se alojó Gardel en los años 30, y el gigantesco *Shopping Center* Sambil donde los caraqueños hilvanan hoy en día sus sueños de consumo.

Caracas es fronteriza porque está situada en el límite de su propio reconocimiento, y sus esfuerzos se traducen en la batalla diaria por encontrarse entre los cascotes de las casas coloniales demolidas, y los cristales de los edificios nuevos, donde se duplica su rostro incierto y asombrado. De ahí que muchos han creído ver en Caracas un fantasma, una especie de jinete (o conductor) sin cabeza junto al cual cabalgamos, por ejemplo, la avenida Bolívar. Caracas no existe, han dicho, y entonces la ciudad ha cobrado una dimensión distinta: ha recuperado para sí una dimensión abstracta, y ha logrado sobrevivir gracias a la configuración de una segunda urbe: una especie de meta-ciudad imaginaria donde se edifica a diario la

ciudad deseada y donde cada uno de los caraqueños cataliza y pondera su acción y estética civiles.

Esta ciudad imaginaria indica la portentosa facultad de abstracción del habitante de Caracas, su inigualable capacidad para situarse y organizar su vida en un territorio indefinido, básicamente construido a partir de ensoñaciones, de cascotes, de jinetes sin cabeza y demás metáforas de la incertidumbre. El caraqueño se ha convertido, quizás a su pesar, en un filósofo empírico de la ciudad, de su ciudad, aunque esta fuerza intelectual y gregaria no necesariamente se haya traducido en acciones efectivas y acertadas. Urbanistas *amateurs* y errabundos, los caraqueños invertimos grandes cantidades de tiempo en criticar, dilucidar, sorprendernos, averiguar o rechazar cualquier mínimo suceso que afecte no sólo la organización de la ciudad sino también su belleza, dando lugar a esa «ciudad otra» que es, en el fondo, la que se habita, cuando la otra sólo se soporta. Este ejercicio especulativo coloca al caraqueño al margen de la ciudad misma hasta el punto de poner en riesgo su condición de ciudadano y llegara ser, simplemente, un residente, un *vallipolitano*; no tanto un habitante sino prácticamente un viajero: un pasajero de las zonas fronterizas que la ciudad representa. Y como todo viajero, confunde los lugares y domicilios y entra en conflicto con su propia identidad geográfica: «si no sé qué es ni dónde está mi ciudad, entonces no sé quién soy ni dónde me encuentro».

Todo lo sólido se desvanece en el aire cuando pensamos en Caracas. No hay nada «permanente» en ella salvo su mítica montaña, el Ávila, y esto es un signo de su discreción. Caracas es una ciudad discreta: peligrosa pero discreta. A pesar de las altas torres del centro Simón Bolívar y de los edificios cuadriculados y espejeantes del Este, y a pesar del ruido de sus infalibles *Dodges Darts* y *Malibús* y *Fairlines 500*, Caracas es discreta. O mejor sería decir: desconfiada, un poco avara, suspicaz. Ella no se ofrece, no intenta seducir, no engaña. Con descaro parece decirnos a todos: «aquí estoy, aquí me tienes, así soy, ¿me tomas o me dejas?». Pero responder a esta pregunta no es nada fácil. Mutante, epiléptica, espasmódica, sus 24 horas son recorridas por una prisa que nadie logra explicar: «estoy apurado», dicen sus habitantes. Se trata, entonces, de una prisa opresora, es decir, un apuro, una acechanza. ¿De qué? No se sabe. La velocidad es vivida como principio narcótico, como goce. «Estar apurado» es, en el fondo, el ritmo apropiado, la evidencia de una extraña pero efectiva adaptación. Y no se trata de las prisas propias de una gran ciudad, donde los habitantes asumen horarios en la medida de sus ambiciones. Aquí la ciudad es la que va aprisa (cambia a diario, se modifica) y el habitante debe asumir el ritmo que el espacio cambiante le impone. Caracas avanza sobre sus habitantes y

esto revela una acechanza cotidiana y general el apremio de huir de ella. Porque sólo huyendo de ella conquistamos un domicilio, logramos habitarla. Caracas está habitada por el conjunto de todos sus exiliados (reales o imaginarios) y su densidad demográfica se determina por censo periódico de los que huyen.

Buhoneros, trapicheros, mercachifles y todas las formas de la economía nómada se dan cita en sus calles más céntricas para ofrecer a precios de remate mercancías de inquietantes polisemias: esqueléticos *Micky Mouses* que bailan inexplicablemente al son de La Patrulla 15, variedades de modelos *Ray-Ban* que atravesaron de milagro el canal de Panamá; exprimidores de naranja callejeros que llevan en sus carritos una esperanza ecológica y muchas gorras, franelas, sombreros, vestidos, calcetines, chaquetas, sobre los que debemos ejercitar hábiles piruetas para avanzar sin peligro de esguince y no dar un mal paso sobre las pantaletas en oferta. Este zoco efervescente y caluroso donde no hay, sin embargo, domadores de serpientes ni mujeres contorsionistas sino desempleados y esclavos de las mafias militares del contrabando, contrasta con la vida higiénica de los centros comerciales donde las gentes se pasean sin dinero en sus bolsillos como si se tratase de un jardín botánico o de un museo. Cuando salir a la calle implica un desafío y los ánimos no están para ofrendar nuestros ahorros en el altar del carterista, entonces los centros comerciales son una opción menos aventurada pero también menos emocionante. La fauna que habita en estos *Malls* despierta el interés del más perezoso teratólogo: beldades liposuccionadas sobre altísimos tacones; caballeros que exhiben su musculatura fabricada en los *Gold Gyms*, y legiones de preadolescentes que avanzan como diminutos batallones publicitarios, llevando en sus torsos los logotipos de la NBA. Toda esta sobrecogedora nómina parece flotar sobre las parihuelas del agua de colonia de París, y entre ellos ocurre un atrevido intercambio de miradas que viene a elevar la temperatura del espacio controlado del *mall*, y deja en uno la extraña sensación de haber participado en una orgía pensativa: el lado más abstracto de la promiscuidad tropical.

Yo adoro de Caracas lugares tan especiales como la clausurada terraza del restaurante *Mi castillito* encaramada en las primeras pendientes del Ávila; el mirador del teatro Teresa Carreño desde donde se puede admirar el eje monumental de la avenida Bolívar que remata en las emblemáticas Torres del Silencio del arquitecto Cipriano Domínguez; «Tierra de nadie», explanada de la ciudad universitaria que integra los espaciosos balcones de la biblioteca con el gigantesco pasillo de las facultades; el soberbio paseo «Los próceres» donde antes se oficiaban emocionantes carreras automovilísticas; el hermoso y decrépito barrio La Pastora que mantiene una feroz

lucha contra la oligofrenia de los ediles; el patio interior de la Galería de Arte Nacional donde parecen conversar Praxíteles y Apeles bajo la luz diáfana del Caribe; la selvática avenida principal de La Castellana, flanqueada por centenarios y corpulentos jabillos; o el periclitado y extravagante bar-restaurant *Cordon Bleu*, donde uno puede tomar una *Polar* muy fría y muy barata mientras algo parece empujarnos a los primitivos cabarets de *Pigalle*.

Como toda ciudad latinoamericana contemporánea, Caracas ha querido imitar las urbes del Norte, y esa imitación se ha convertido en una caricatura y una sátira. Una caricatura por ser un remedo disparatado donde la vanidad más pueril ocupa el lugar de las carencias estructurales; y una sátira porque, después de todo, la ciudad parece reírse de sí misma, y sus habitantes se desternillan a diario en una suerte de cruel ejercicio autocompasivo, donde el verdadero propósito, por extravagante que parezca, es la comprensión de la realidad circundante y el trazado de una estrategia de residencia. Descentramiento, desterritorialización, fragmentación, desintegración, sideralización, multipolarización... todas las características de las grandes ciudades contemporáneas (y principalmente americanas) pueden ser utilizadas para nombrar a Caracas. El valle que la contiene hace tiempo fue rebasado y la ciudad inició un crecimiento periférico, adyacente y suburbano de características tan indetenibles como imprevisibles. Practicar un atlas de Caracas supone hoy en día la difícil tarea de poner a dialogar los grandes ejes emblemáticos y arquitectónicos de la ciudad junto a la prolija red de microurbanizaciones y barriadas pobrísimas que trepan por los cerros del valle hasta traspasar sus límites naturales. Dónde comienza y dónde termina Caracas son unas preguntas que apuntan directamente a su identidad y, por lo tanto, a su potencialidad como domo u hogar posible. Está claro que el auxilio del catastro y las fronteras municipales cumplen una función administrativa y taxonómica, pero la verdadera ciudad comienza y termina donde comienza y termina su leyenda, de manera que las ciudades están hechas con la misma materia de sus mitos. ¿Cuál es la leyenda de Caracas, cuál es su mito? Podríamos hurgar en el toponímico de El Silencio, como hicimos al inicio, y encontrar allí un signo aciago y dramático pero extraordinariamente fértil; podríamos ir tras la pista de Alonso Andrea de Ledesma, quien desafió en solitario a los piratas del capitán Amyas Preston en 1595 y murió en combate por defender la ciudad; podríamos entresacar numerosos sucesos de la guerra de independencia o el terremoto de 1812, pero la verdadera leyenda de Caracas está por escribirse, y también por imaginarse, porque no pasa por una circunstancia olímpica, heroica o conmemorativa, sino más bien por algo entrañable, cer-

cano, no hecho de la talla de algo gigante sino próximo, inmediato y fabricado a nuestra medida.

Oculta entre la precipitación y la emergencia de la ciudad, la leyenda puede pasar inadvertida: si caminamos por el *boulevard* de Sabana Grande y advertimos el batiburrillo que forman los sesudos ajedrecistas, los niños de la calle, el policía y los intelectuales que remojan sus horas en un largo café; si vagabundeamos a lo largo del parque Los Caobos y oímos a lo lejos las risas de las familias que meriendan sobre la hierba y juegan a la pelota; si subimos a las cumbres del Ávila y nos abandonamos a la contemplación de la ciudad y a su incesante ronroneo; si conversamos con un amigo bajo la plaza techada de la Ciudad Universitaria donde el tiempo se identifica con la luz enlazada... Las ciudades adquieren la misma forma de las miradas y del ánimo que propician. Sus habitantes logran establecer el orden invisible que rige sus estructuras más profundas. Si necesitáramos de un adjetivo que designe a Caracas quizás deberíamos elegir entre «ciudad pasajera» o «ciudad continua», como aquella Leonia que describe Italo Calvino en su libro caleidoscópico y entrañable: «... más que de las cosas que cada día se fabrican venden compran, la opulencia de Leonia se mide por las cosas que cada día se tiran para ceder lugar a las nuevas. Tanto que uno se pregunta si la verdadera pasión de Leonia es en realidad, como dice, gozar de las cosas nuevas y diferentes, o no más bien el expeler, alejar de sí, purgarse de una recurrente impureza»[3]. Caracas, como Leonia, está hecha de todo lo que ha expulsado, de todo el conjunto de sus demoliciones. Caracas se ha exiliado de sí misma buscando en lo nuevo y lo original lo que no ha podido hallar en su memoria. Su historia es un listado de numerosos proyectos emprendidos y nunca acabados: el damero colonial desaprovechado como patrón urbanístico; la ciudad afrancesada con la que soñó el «americano ilustrado» Antonio Guzmán Blanco; los suburbios ajardinados de estilo neocolonial; el proyecto racionalizador de El Silencio; la utopía de las autopistas veloces y los *shopping centers*. Todos y cada uno constituyen sueños interrumpidos, suspendidos, abortados. Inestable en su propio pasado, a Caracas le queda la fascinación por un futuro repleto de perplejidades. Si toda ciudad guarda otra ciudad oculta, Caracas debe hacer su propia arqueología y sacar a la luz sus secretos mejor guardados. Contraria a las ciudades «ya hechas», Caracas se abre a la busca de su propio signo –su carácter movedizo e inquieto es prueba de ello. Más allá de las ciudades-museo o de las urbes-vitrina, más allá de los artificios y maquillajes del turismo, Caracas no descansa en la busca de algo que, posiblemente, ignora, y sus habitantes somos los protagonistas de un verdadero laboratorio de mutaciones.

[3] Las ciudades invisibles, *Italo Calvino, ediciones Minotauro, Buenos Aires, 1974, p. 112.*

Visita en el tiempo a Uslar Pietri

Víctor Carreño

Al morir Arturo Uslar Pietri queda una obra de complejas relaciones en las que el hombre político y el escritor no se pueden separar, faceta nada nueva en la literatura latinoamericana pero que en Uslar toma un acento problemático. Como relativa y no estricta guía de orientación, propongo establecer tres períodos, en permanente conexión, en la interpretación de su vida y sus escritos. El primero coincide con la generación de 1928, a la que Uslar pertenece y que cuenta con una revista, *Válvula*, que promociona la vanguardia. Para esta época Uslar tiene 22 años y publica su primer libro, *Barrabás y otros relatos*. Este período se prolongará hasta el cuento «La lluvia» de 1935, que ha sido precedido por su primera y la más conocida de sus novelas, *Las lanzas coloradas*, de 1931. El segundo período está signado por la incursión de Uslar en la vida política a raíz de la muerte del dictador Juan Vicente Gómez. Esta actuación pública será una inclinación que Uslar mantendrá prácticamente durante toda su vida, si bien se refleja con mayor intensidad en lo que publica desde 1936 hasta 1972. Es el momento más largo y desigual en su obra, en el que se observa un ritmo apresurado de publicación, una desatención de la escritura influida sin duda por sus compromisos políticos y su trabajo de difusión cultural. De 1936 data su consigna «sembrar el petróleo», llamando a los venezolanos a una inversión económica productiva del mineral. Será también ministro por esos años de los presidentes López Contreras y Medina Angarita, y forzado a ir al exilio tras el golpe de Estado de Acción Democrática y los militares en 1945, vuelve cinco años más tarde al país. Entre otras actividades, realiza el programa de televisión «Valores humanos», de 1952, colabora en el diario *El Nacional*, y al terminar la dictadura de Pérez Jiménez, renueva su carrera política que tiene su punto culminante en su aspiración frustrada a la presidencia de Venezuela en 1963. Durante estos años publica, entre otras obras, la novela histórica *El camino del Dorado*, en 1947, su libro de cuentos *Treinta hombres y sus sombras* y los ensayos de *Letras y hombres de Venezuela*, en 1948, impresiones de Nueva York y otros viajes en *La ciudad de nadie*, de 1960, ensayos políticos recogidos en *Petróleo de vida o muerte*, de 1966, y los cuentos de *Pasos y pasajeros*, en el mismo año. Es

la etapa más compleja y abundante, y de la que sólo voy a referir los momentos claves. Al renunciar a su aspiración a la presidencia, no abandona del todo la preocupación social, pero se inicia en él una lenta recuperación de una escritura más concentrada en sí misma, como se evidencia en su acercamiento a la poesía en *Manoa*, en 1972, y *El hombre que voy siendo*, publicado en 1986, cuando al cumplir 80 años es objeto de homenajes en toda Venezuela. Vuelve también a la novela histórica con *La isla de Robinson*, en 1981, y *La visita en el tiempo*, en 1990. Después de haber sido probablemente el escritor venezolano con mayores reconocimientos nacionales y extranjeros, obtiene el premio Príncipe de Asturias en 1990. Las metamorfosis del mestizaje americano, que lo habían inquietado desde temprano, se convierten, con *Godos, insurgentes y visionarios*, en 1986, en uno de los libros de Uslar más divulgado sobre el tema. La figura del padre de la patria no podía faltar tampoco, y a tal inquietud responde *Bolívar hoy*, una antología de ensayos y discursos publicada en el segundo centenario del nacimiento de Bolívar. Esta no es una lista de obras completas ni mucho menos. Es sólo una pequeña muestra «representativa» a la que sólo haré referencia en algunos pocos textos. Uslar fue un escritor que podríamos llamar oficial sin temor a equivocarnos. Escribir sobre él en Venezuela, sin apelar al discurso solemne de los «egregios varones ilustres», es difícil, pero no imposible. Fue un testigo privilegiado de los acontecimientos políticos y las generaciones artísticas e intelectuales más importantes de Venezuela en el siglo XX. Más que un testigo, puede considerarse un símbolo de los logros, las arbitrariedades y las incertidumbres del país. Aproximarse a él es disponerse a realizar una visita en el tiempo a las diversas generaciones a través de las cuales hemos ido creando nuestra historia.

En *Barrabás y otros relatos* el joven Uslar se distancia de la tendencia criollista o telúrica que en la literatura venezolana se remonta hasta a Andrés Bello, y esto se evidencia en el cuento que da su título al libro. El personaje bíblico era un punto de partida para buscar lo universal en un ambiente sin conexión local. La representación del personaje rehuye lo convencional, pues encarna en un hombre «caritativo y respetuoso» que es involucrado, contra su voluntad, en la confusión colectiva que busca crucificar a un hombre que se cree Dios. Hasta aquí no tenemos sino una ocurrencia anecdótica, pero punto de vista se vuelve complejo cuando escuchamos el diálogo entre Barrabás y el guardia que quiere incriminarlo en una historia que según Barrabás ha sido tergiversada. Este diálogo se lleva a cabo en un «calabozo» y sin embargo, el narrador y los personajes se remontan constantemente a un tiempo y a un espacio de diversos planos, haciendo que en el encierro del preso se deje ver una ventana abierta a una

región sin límites precisos. Semejante visión permanece en el tiempo con toda su intensidad. Es necesario añadir, sin embargo, que en la busca de esta nueva narrativa Uslar continúa la inquietud de varios escritores entre los que destacan Ramos Sucre y Julio Garmendia. Hacer una breve mención de ellos no es una digresión, pues nos ayudan a comprender el concepto «realismo mágico», el cual tomado por Franz Roh para describir la pintura postexpresionista al principio de los años 20, Uslar lo aplicaría más tarde a la narrativa venezolana de esa década. Se trata de una literatura que un crítico de esos años, Jesús Semprúm, llegó a considerar «fantástica» al leer los cuentos de Garmendia. Pero había empezado antes con Ramos Sucre, quien en la introducción de *La torre de Timón*, de 1925, presentaba su mundo ficticio como cercado por «vacías tinieblas» y un «fantástico asilo». Según Guillermo Sucre, estos términos «no son más que el modo de establecer una perspectiva: ver, desde un rincón, el mundo; hacer posible, desde un espacio cerrado, otro abierto» (71-2). Aún habría que decir que ese «rincón» podía ya en Ramos Sucre y Julio Garmendia prescindir de lo sobrenatural, y dibujar una realidad imprecisa a través de un espacio reducido. Así, en textos como «El alivio», de 1929, y «La tienda de muñecos», de 1927, todo sucede en un espacio cerrado que hace experimentar a los personajes un progresivo extrañamiento de su entorno. Años más tarde, en 1948, Uslar se refiere a la narrativa de los 20 con estas palabras: «Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico» (*Letras y hombres de Venezuela*, 162). La «consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas» subraya que se trataba de no incluir lo sobrenatural en la realidad. Esta es una diferencia significativa si se piensa que Alejo Carpentier acuña para el prólogo de *El reino de este mundo*, de 1949, el término «real maravilloso» para describir su utilización novelesca de las creencias sobrenaturales africanas de Haití, es un modo similar a la tendencia seguida por Miguel Ángel Asturias en *Leyendas de Guatemala*, de 1930, y *Hombres de maíz*, de 1949, obras en las que se representan creencias sobrenaturales del mundo maya, no me interesa ahora aportar una solución definitiva a la confusión entre el «realismo mágico» y lo «real maravilloso», aunque esto ya ha sido intentado por Seymour Menton, sin despejar las dudas del todo (163). Más importante que optar por una u otra categoría, es saber diferenciar unas obras de otras, cosa que trató de hacer Uslar en su ensayo «El cuento venezolano». Este ensayo permite comprender que el mundo narrativo –no sin paralelismos en su época– de algu-

nos escritores venezolanos de los 20 reflejaba una visión que no se adscribía ni al realismo ni a lo sobrenatural, y en tal sentido se acerca al tipo de invención que describe Borges en el prólogo a *La invención de Morel*, de 1953, en el cual elogia la subordinación del argumento a un «solo postulado fantástico pero no sobrenatural» (14). Renuncio ahora al prurito teórico de definir lo fantástico, o cualquier otra etiqueta clásica o romántica o como se quiera llamar; estas citas tienen sólo por objeto llamar la atención sobre la singularidad de los primeros cuentos de Uslar, que eluden esa mistificación del asombro a la que no fue ajeno Carpentier y que conducen directamente a la mecánica irrupción de lo sobrenatural de García Márquez y su «realismo mágico» que es bien diferente de lo que Uslar intuyó a partir de *Barrabás y otros relatos*.

La iniciación de Uslar en una narrativa de vanguardia plantea una discusión polémica que estoy lejos de agotar, aunque sólo quiero insistir de nuevo en un aspecto fundamental. Uslar no estaba solo en su exploración de nuevos caminos para la ficción en los años 20. ¿Por qué entonces en su ensayo *Letras y hombres de Venezuela* Uslar se considera a sí mismo como único iniciador de lo que él caracteriza como «realismo mágico», cuando Julio Garmendia y Ramos Sucre habían hecho esa renovación antes en sus textos y eran conocidos por Uslar? ¿Por qué en dicho libro no menciona a Ramos Sucre y Paz Castillo, escritores fundamentales de la generación de 1918, antecesora de la generación de 1928 a la que pertenecía Uslar? No son preguntas intrascendentes, pero dada su complejidad he decidido tratar de responderlas al final.

Otra obra de su juventud que merece ser mencionada es *Las lanzas coloradas*, acaso lo más apasionante que él haya escrito. La escribe en París, donde compartió la compañía estimulante de Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias. En la órbita de la vanguardia, la publica en España en 1931, recibiendo un inmediato reconocimiento de la crítica que no tardaría en ser sucedido por los lectores en Latinoamérica. Esta obra es heredera de los *Episodios nacionales* de Galdós en su diseño de novela histórica que ahonda en los momentos decisivos de un pasado cercano que influye en el destino ulterior de la nación. Sin embargo, por su técnica, el novelista habla al hombre contemporáneo. Pensada inicialmente como un guión de cine, conserva esa impronta, y fue descrita por Picón Salas como una «novela fílmica, en cuanto las escenas, libres ya de la descripción morosa y del desarrollo estático, se concentran –en pura acción y movimiento– como en el cine» (1984, 171). Como «novela fílmica» recoge la apuesta estética de Valle-Inclán en *Tirano Banderas*, de 1924; va más allá del escritor español al atreverse por primera vez a novelar a Bolívar (que será después novelado

hasta García Márquez), cuyo aspecto mítico ya está anunciado en Valle-Inclán cuando un personaje responde a la pregunta de cómo los héroes actuaron en la independencia latinoamericana: «Como apóstoles. Mitos populares, no grandes estrategas. Simón Bolívar, el primero de todos, fue un general pésimo. La guerra es una técnica científica y tú la conviertes en bolada de ruleta» (46). Valle-Inclán pone el dedo en la llaga al sugerir que habría poco de planificación y mucho de improvisación, mesianismo mítico y guerra civil en nuestros movimientos de emancipación. En *Las lanzas coloradas* un personaje describe la «situación» de la guerra como «buena para un hombre atrevido», lo que impresiona al esclavo y caudillo alzado a favor del rey, Presentación Campos: «El orgullo y la ambición de Campos se exaltaban; era un hombre atrevido, capaz de grandes cosas; él también podía llegar como Monteverde, o como Bolívar, o como Boves» (226). Con la muerte de Presentación Campos, se podría argüir que Uslar refleja una actitud condescendiente hacia los peones de la hacienda de su familia en Aragua, situación similar a la del personaje Fernando Fonta. Pero la realidad sugerida es más compleja: la guerra de independencia de Venezuela fue una guerra civil que explotó el resentimiento de ambos bandos. El marco de la «Guerra a muerte» de *Lanzas coloradas* es oportuno para recordar que Bolívar en su «Decreto de guerra a muerte» de 1813 afirma por parte de los republicanos: «nuestros justos resentimientos contra los inicuos españoles», y por tanto: «españoles y canarios, contad con la muerte, aun siendo indiferentes, si no obráis activamente en obsequio de la libertad de la América» (70-71).

Monteverde y Boves, al servicio del rey, fueron muy crueles, pero «la guerra a muerte» también fue cruel, y Uslar lo recuerda a través de unos diálogos: «Hay que matar a todos los españoles. Mientras no se acabe con todos ellos no se acabará la guerra», dice una voz anónima, y otra responde: «Eso es una crueldad» (177). La técnica novelística, al usar voces anónimas en diálogo que sugieren una resentida historia de masas, anuncia *La colmena* de Cela, de 1951, y las voces colectivas representadas en *El resentimiento trágico de la vida*, texto de 1936 de Unamuno. Aunque en *Las lanzas coloradas* Uslar señala la crueldad que significó la «guerra a muerte», no nos deja entrever cuál sería la alternativa histórica para el aura mítica que entroniza a los héroes, y en especial a Bolívar. Años más tarde Uslar todavía no puede responder a la pregunta de si Bolívar va a «transformarse sólo en un mito fundador al que podemos invocar desde lo profundo de nuestra pequeñez y ceguedad para darle a nuestras mezquindades un vago resplandor de grandeza» (*Bolívar hoy,* 134). Esto dice en su discurso «Al reencuentro con Bolívar», en el cual también sugiere la diferencia entre el

Bolívar que decretó la «guerra a muerte» en 1813 y el que al final de su vida, ante la crisis interna de la Gran Colombia, decide no intervenir para evitar una «guerra civil» (131). Fue ese Bolívar que dijo al caudillo llanero Páez en 1826: «yo no soy Napoleón ni quiero serlo», el que a Restrepo aconseja en 1828, en vez de responder con intolerancia a los «alegatos de los resentidos», acogerse a los «crueles desengaños para el mérito». Pero no es esta imagen del Bolívar desengañado la que ha prevalecido en Venezuela, y menos hoy cuando el presidente Chávez estimula el legado del Bolívar obsesionado con el resentimiento y la peligrosa pasión de «redentor» que nos puede llevar a un traumático conflicto social.

Después de *Las lanzas coloradas*, Uslar no ensaya otra novela sino hasta 1947, cuando publica *El camino del Dorado*. No me puedo ocupar aquí de esta obra, ni de sus últimas novelas históricas, *La isla de Robinson*, de 1981, basada en la vida de Simón Rodríguez, maestro de Bolívar, o *La visita en el tiempo*, de 1990, que recrea el personaje histórico Don Juan de Austria. Según Juan Liscano, su «obra novelesca no ha corrido tanta suerte como la cuentística, exceptuando *Las lanzas coloradas* y la deslumbrante crónica *El camino del Dorado*» (47). Algunos de sus cuentos alcanzan una alucinante ficcionalización de la realidad. Además de «La lluvia», en el que retorna al tema rural pero para configurar visiones que borran la realidad tras una experiencia cotidiana, está «El gallo», en el libro *Treinta hombres y sus sombras*, de 1949. Como ha observado Domingo Miliani, en este cuento la diversidad de puntos de vista del personaje que oscila entre un yo y un tú, y un él del narrador, anticipan una vena narrativa aprovechada por Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* y Roa Bastos en *Yo, El Supremo*. Una limitación de Uslar fue el tema rural, con su peso anecdótico criollista que no siempre supo aligerar. Pero incluso aquí sembró una semilla que cosechó en futuras generaciones que lograron sintetizar las visiones de la Venezuela rural y la urbana. Para mencionar un ejemplo cercano, el poeta Eugenio Montejo, en su libro *Partitura de la cigarra*, publicado en España en 1999, en «Una fotografía de 1948» evoca un «país agrario» de «feraces paisajes», de «minas, planicies y petróleo» y «que no termina de enterrar a Gómez» (20). Como tampoco termina de enterrar los mitos del Dorado y Manoa, temas frecuentes en prosa, pero cuya versión poética probablemente Montejo heredó del libro de Uslar, *Manoa*, de 1972. Tampoco se ha dejado de sentir la presencia indirecta de Uslar en la narrativa venezolana contemporánea. Pienso ahora en una novela del *boom, País portátil*, de Adriano González León, ganadora del Premio Biblioteca Breve de Seix Barral en 1968. Es una novela que por la apretada síntesis de un violento pasado rural y una conflictiva Venezuela de la modernidad

petrolera, culmina según Orlando Araujo el ciclo empezado con *Las lanzas coloradas* y abre con Salvador Garmendia y otros novelistas un nuevo tiempo narrativo (226). *País portátil* deja ver al mismo tiempo el estancamiento narrativo de Uslar. Cuando publica *Pasos y pasajeros*, en 1966, lo rural carece de intensidad poética y es ya simplemente anacrónico, sobre todo en quien el mismo año ha publicado un libro en el que insiste de nuevo, como en 1936, en «sembrar el petróleo», que significa para él aprovechar el petróleo para la mejor urbanización y el desarrollo económico del país. En Uslar el hombre político y el escritor, el artista y el pensador moral entraron no pocas veces en contradicción. Su esfuerzo por renovar lo telúrico en nuestra literatura no siempre es acertado, y con frecuencia decae o se repite, destino que recuerda el de Gallegos que desmaya después de *Doña Bárbara y Canaima.*

Los mejores cuentos de Uslar tal vez sean «Barrabás» y «La lluvia». Con «Barrabás» se alejó del ambiente criollista al escoger el personaje bíblico y desarrollar su narración a partir del espacio cerrado de un «calabozo». Se lee entre líneas la época represiva, llena de presos políticos, del dictador Gómez. Es más que una coincidencia que Ramos Sucre, Julio Garmendia y luego Uslar se hayan valido de los espacios cerrados para transformarlos en un pasadizo secreto a otra realidad. Sobre todo los dos primeros escritores, cuya influencia Uslar no reconoce. En una entrevista de Margarita Eskenazi, ante la pregunta sobre los libros que «han tenido influencia en su formación intelectual», responde citando a autores extranjeros y no menciona a ningún venezolano (85-6). Cuando entonces tiene que referirse a la generación del 28, dice que aunque *Barrabás y otros relatos* fue publicado en 1928, ya estaba escrito en 1924. Es una afirmación no apoyada en ningún manuscrito, y sospechosa si pensamos que *La torre de Timón*, de Ramos Sucre, se publica en 1925. Es una evidente injusticia que sanciona en *Letras y hombres de Venezuela*, libro que publica tras su experiencia académica en Columbia. En este libro ignora a dos escritores cercanos, Ramos Sucre y Fernando Paz Castillo, olvido injustificable si se piensa que ambos colaboraron en *Válvula*, como recuerda Juan Liscano (38). Uslar cumplió una labor de difusión cultural no siempre justa. Agradezcamos que de Ramos Sucre ya se conoce en España la antología *Las formas del fuego*, publicada en Madrid por Siruela en 1988, con introducción de Salvador Garmendia. ¿No podía Uslar haber aprovechado su posición privilegiada como escritor reconocido internacionalmente para dedicarle unas breves páginas a Ramos Sucre? Al parecer, después de recibir numerosos reconocimientos nacionales e internacionales, no se sentía todavía satisfecho del alcance de su obra, como lo dice a Margarita Eskenasi: «He obtenido galar-

dones de importancia, pero no siento haber logrado el reconocimiento proporcional a lo que representa mi obra, comparada con la de otros escritores latinoamericanos» (106). Semejante actitud habla de mezquindad, envidia y falta de humildad. No es casual que en el poema «Acción de gracias», de su libro *Manoa*, el hablante oscile entre el agradecimiento y el remordimiento angustiado ante Dios, desde un «nosotros» impersonal:

> Gracias porque pudimos ser más contrahechos y pobres,
> más torcidos y mezquinos,
> más estúpidos y sordos,
> más olvidadizos y avarientos,
> más llenos de pulgas y de envidias.

La personalidad de Uslar tiene relaciones complejas con el poder y la escritura. Su atracción por Lope de Aguirre es comprensible cuando recuerda que «firmó su carta desesperada para el rey con este nombre turbador: Lope de Aguirre El Peregrino» (*Veinticinco ensayos,* 55). El hombre «peregrino» es una imagen de origen bíblico y que a través de la Edad Media llega al Siglo de Oro español, pero tal como lo usa Lope de Aguirre tiene resonancias de las cruzadas, empresa en la que se aliaban la espiritualidad y el poder. Semejante alianza describe en medida considerable a Uslar Pietri. Con todo, es un testigo privilegiado en Venezuela de diferentes generaciones y fracasos institucionales, de torpes golpes de Estado y de inestabilidad democrática.

Sin tratar de negar aquí su valor, he querido darle valor a lo que él negó. Después de todo, sería absurdo negarlo, pues está con nosotros con todas sus contradicciones venezolanas que aún no hemos podido asimilar. Escribo estas últimas líneas mientras escucho el *Requiem* de Mozart, allí donde la fuga del Kyrie despierta en la memoria imágenes contrapuntísticas. Y vuelve Uslar, vuelve el joven escritor de los duros años del gomecismo, vuelve el calabozo de «Barrabás», espacio cerrado que, sin milagro alguno, se abre al enigma del universo, como sucederá en la cárcel de «La escritura de Dios» en *El Aleph* de Borges. Vuelven los años del autoritarismo y la palabra que abre una «válvula» de escape en la oscura cárcel del país, como un surtidor en la noche. Vuelven las casas cerradas de Ramos Sucre y Julio Garmendia, allí donde, sin apelar al artificio sobrenatural de *La metamorfosis* de Kafka, ni al formulario de recetas mágicas de *Cien años de soledad*, el mundo es más de lo que es, sin invocar a otro poder que el extrañamiento, el ser siempre más, pero ser. Vuelve también la risa enlutada de «La I latina» de Pocaterra, la de la muchacha María Eugenia en *Ifi-*

genia, de Teresa de la Parra, en irónica queja contra el opresivo ambiente «patriarcal», la de la trágica guaricha que contempla un rostro enamorado en las aguas del río, la del destierro en Chile. Vuelve la noche como en Gerbasi, la noche de donde venimos y hacia donde tal vez vamos, cipreses en la soledad, torrente de aguas vivas, sedientos de libertad, de donde venimos, la noche, o quizá, más acá de un «nosotros», deseado pero desconocido, la noche de donde alguien viene. *Requiem*.

Bibliografía

ARAUJO, ORLANDO: *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila, 1988.

BIOY CASARES, ADOLFO: *La invención de Morel*. Prólogo de Jorge Luis Borges, Buenos Aires: Losada, 1953.

BOLÍVAR, SIMÓN: *Escritos fundamentales*. Caracas: Monte Ávila, 1982.

ESKENAZI, MARGARITA: *Uslar Pietri: muchos hombres en un solo hombre*. Caracas: Caralex, 1988.

LISCANO, JUAN: *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil, 1995, 2ª ed.

MENTON, SEYMOUR: México: F.C.E., 1998.

MONTEJO, EUGENIO: *Partitura de la cigarra*. Valencia: Pre-Textos, 1999.

PICÓN SALAS, MARIANO: *Formación y proceso de la literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1984.

RAMOS SUCRE: *Las formas del fuego*. Ed. Katyna Henríquez Consalvi. introd.. Salvador Garmendia. Madrid: Siruela, 1988.

SUCRE, GUILLERMO: *La máscara, la transparencia*. México: F.C.E., 1985, 2ª ed.

USLAR PIETRI, ARTURO: *Bolívar hoy*. Caracas: Monte Ávila, 1983.

– , *Cuarenta muertos*. Prólogo de Víctor Bravo. Caracas: Monte Ávila, 1990.

– , *Las lanzas coloradas*. Ed. Domingo Miliani. Madrid: Cátedra, 1993.

– , *Letras y hombres de Venezuela*. México: F.C.E., 1948.

– , *Manoa*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1973.

– , *Veinticinco ensayos*. Caracas: Monte Ávila, 1969.

VALLE-INCLÁN, RAMÓN DEL: *Tirano Banderas*. Ed. Alonso Zamora Vicente.



La experiencia perpleja
Los límites de la escritura en un venezolano de la decadencia

Rafael Castillo Zapata

Tal vez sea cierto que, como dice Deleuze, «se habla desde el fondo de lo que no se conoce, desde el fondo del propio subdesarrollo». Yo mismo intenté aplicar esa idea cuando acepté escribir acerca de mis impresiones del entorno intelectual venezolano en estos tiempos revueltos: escribí desde el fondo de mi abismal desconocimiento de los mínimos elementos del análisis sociológico, desde el fondo de mi propio subdesarrollo político, y me esmeré en hacer de eso un fundamento para lo que, a la vuelta de los días, no pude ya aceptar sino como una enorme y descosida impostura. Deleuzianamente incapaz de sacar provecho de ese baldío mío para dar cuenta de lo que se me pedía, no he podido dar con nada mejor que las líneas que siguen para sustituirlo. Quizás, entre líneas, precisamente, pueda leerse aquí, en el serpenteo casi concéntrico de mi perorata derrotada, algún indicio de lo que pueda ser el estado de nuestra inteligencia en tiempos de penuria nacional. No escribí, pues, desde el fondo de mi ignorancia, sino desde el fondo de mi fracaso; lo que, al final de cuentas, sigue siendo lo mismo.

* * *

Porque nos ha sido impuesta como una exigencia, a menudo la escritura es una tarea que pesa. Porque nos ha sido demandada, porque se nos ha pedido. Tantas veces hemos tenido que responder obligándonos a hablar, a escribir, a tomar partido, a dar opinión, aun cuando algo en nuestro interior con fuerza, con necesidad que no hemos sabido obedecer, nos repelía, nos dictaba no hacerlo, y hemos caído en la trampa de decir cualquier cosa; no la primera que se nos viniera a la mente, a la boca, sino algo peor, algo compuesto un poco a la medida de la exigencia que se nos hacía; como suele decirse: *complaciendo peticiones*. Arrastrábamos así a la escritura a prestarse a algo para lo que, en nosotros, con nosotros mismos, no se sentía llamada, obligándola a adaptarse a acometer o cubrir o mediar (en) algo

que no le nacía, que no nos nacía a nosotros en ella, con ella, y la hemos, irremediablemente, imperdonablemente, prostituido.

Y es que en el mundo de la escritura en el que intentamos abrirnos paso, en el que intentamos hacernos un lugar, escribiendo, claro, pero también publicando, porque ese lugar no puede hacerse sino a costa de interpelar, de hacerse evidente mediante la apelación directa o indirecta a alguien o algo que devuelva la señal que nos confirme que hemos sido percibidos, que alguien o algo ha podido caer en cuenta de nuestra existencia en la escritura (y entonces sentimos, ciertamente, aunque tal vez nos equivoquemos al pensar de ese modo, que tenemos un lugar en la escritura, que hemos comenzado a abrirnos camino en ella, con ella, como si escribir no consistiera en inscribir, en registrar unos signos sobre la página, sino en apelar a la señal del asentimiento, del reconocimiento del otro, escribir para ser reconocido, en el sentido de que para algunos de nosotros es ésa la única forma de hacerse perceptible, digno de consideración, por los otros); en ese mundo de la escritura en el que intentamos instalarnos, encontrar acomodo, la exigencia de la manifestación no siempre sigue el ritmo de la propia disposición del que tiene que escribir incluso cuando no tiene, no tendría, según él, que escribir. Manifestarse es, entonces, una exigencia que llega a violentar en nosotros ese pudor sin el cual la tarea de abrirse paso y hacerse un lugar en la escritura se convertiría en una canallada, porque escribir no es aplicarse de oficio a una tarea que se presente dispuesta a su realización voluntaria apenas lo decida incluso el que termina, después de todo, escribiendo; porque escribir es dar salida a una necesidad que no responde siempre al tamaño de la demanda que se sitúa más allá de su propia emanación impredecible, de su surgimiento ajeno a toda demanda exterior de manifestación. Pero, paradójicamente, no puede uno hacerse lugar en la escritura sino forzando, a veces dolorosamente, esta inercia, esta inmanencia de la escritura que se quiere dueña de sí misma, fiel solamente (¡y ojalá pudiera siempre!) al oscuro impulso que sin preverlo uno mismo nunca la desencadena; y así nos vemos empujados a traicionarnos y cumplir el cometido (se trata, como es lógico, de un cumplimiento revestido incómodamente, insatisfactoriamente siempre de claudicación) de poner a disposición a la escritura, de disponer de ella, de disponerla forzándola a complacer una exigencia sin la cual, después de todo, no podría habérselas, toda vez que su pulsión, por muy oscura que sea, por muy incontrolable o impredecible o incalculable que sea, no se realiza sino en el horizonte de la demanda, de esa conciencia o de esa intuición que presagia el destino, la evidencia de su destinación, de su ser o estar destinada para algo, para alguien. Entrampada en esta continua paradoja, la escritura se ve, pues, for-

zada y no puede no dejarse forzar, teniendo que esforzarse por manifestarse frente a esa demanda que la violenta pero a la que está fatalmente (y sin pleonasmo) destinada.

* * *

Estamos, pues, tentados de escribir incluso (o sobre todo) en los momentos en que menos tendríamos que hacerlo; en los momentos en que, preferiblemente, querríamos callarnos, quedarnos quietos frente a la página. Como Bartleby, a menudo es precisamente en esos momentos, en los que necesitaríamos poder responder efectivamente que *preferiríamos no hacerlo*, cuando con más intensidad la demanda exterior nos empuja a contrariar nuestro impulso más profundo, aquel que anima al personaje de Melville y que, me parece, no es otro que el de la suspensión indefinida, el de la eterna posposición de una escritura siempre interferida, siempre impedida, siempre pospuesta. Y estamos, precisamente, tentados de traicionarnos siempre en este punto por estar sometidos también por la necesidad de manifestarnos, de marcar públicamente un territorio desde el que peleamos por hacernos oír, o mejor, leer. Efectivamente, no somos Bartleby; su escéptica renuncia nos resulta impracticable. Es más, estamos profunda, visceralmente impedidos de intentarla siquiera porque, en el fondo de nosotros, algo nos hace pensar que la escritura, ciertamente, puede ser después de todo inducida voluntariamente, por nosotros, a adaptarse a las exigencias particulares de una determinada demanda y somos incapaces de sustraernos del fatídico gesto de decir que sí cuando acaso no deberíamos, y nos perdemos. Nos perdemos desde el momento en que aceptamos, por fin, aceptar hacer lo que se nos pide: escribir sobre esto y aquello, movidos por la perturbadora petulancia de creer que somos capaces, sí, de hincarle el diente a cualquier asunto que se nos proponga o nos imponga. Después de todo, ¿no luchamos por hacernos especialistas en nuestro arte, vivir de lo que escribimos, servirnos de la escritura para vivir como un carpintero se vale del suyo para fabricar sillas y venderlas?; ¿por qué con la escritura habría de ser diferente?, nos decimos, y ya estamos atrapados. «Mejor sería de otra forma, es el sentimiento fundamental de todo compromiso», dice Unger; pero para cuando nos damos cuenta de ello, ya nos hemos comprometido a escribir y estamos condenados entonces a cumplir. En qué atolladeros no nos habremos visto metidos por culpa de esta violencia consentida.

* * *

Con Zola, tal vez, nace esa tradición que hace del escritor un intelectual, ese intermediario entre los individuos y los valores colectivos al que se refiere Bernard-Henri Lévy; es decir, Zola inaugura el pésimo expediente del novelista que se sale de sus casillas para opinar, para meter baza en el corrillo de la *polis*, para entrar en la turbulencia de la época sin saber nadar apenas. Sartre, Camus y, después de ellos, tras ellos, tantos otros escritores, han contribuido a afirmar la creencia de que el escritor puede (y en algunos casos debe) pronunciarse acerca de problemas que lo atañen como ciudadano corriente, y no necesaria ni directamente como escritor (es decir, como novelista, como dramaturgo, como crítico, como poeta). Tal creencia es, sin duda, una *peste* para todo aquel que sabe moverse bien sobre la tela tensa de un libro abierto y se deja seducir por la idea de que, por el mero manejarse bien con la escritura, puede (y debe o tiene que) meterse en territorios para recorrer los cuales apenas cuenta con su sentido común (sin sentarse a pensar que el sentido común de un escritor es lo menos común que pueda darse). Cuántas cosas no hemos escrito como fruto de ese haber aceptado incursionar en algunos tremedales en los cuales nuestro gusto por las palabras, nuestro amor por ciertas ideas, nuestra idolatría de ciertos libros, no nos han servido más que la mano como remo al aventurado que debe avanzar en medio de un río turbulento para llegar al otro lado con algún éxito. Cuánto papel ocupado inútilmente y cuánta pólvora de ingenio malgastada tratando de hacer creíble una intromisión en el mundo para la cual ni nuestra afición ni nuestra ocupación cotidiana nos hacen para nada sujetos siquiera medianamente idóneos.

Es cierto que, a veces, nuestra capacidad de improvisación, nuestra destreza para ciertos malabarismos y, sin duda, nuestro arrojo, nuestra temeridad acrecentada una vez que nos encontramos metidos *in media res*, como quien dice, nos permiten cumplir la parte y pasar la prueba y salir del paso (con lo cual no hacemos sino acrecentar la convicción de nuestra propia impostura); otras, no dejaremos de lamentarnos mientras nos quede algo de lucidez por no haber sabido imitar a tiempo al bueno de Bartleby, cuyo magnífico pudor lo salva, para la eternidad, de hacer el ridículo, como nosotros mismos, por arrogancia, no hemos podido dejar de hacerlo cada cierto tiempo, para vergüenza y escarnio de la industria editorial.

* * *

Frente a ciertos temas acerca de los cuales es menester tomar partido y sentar posición, declararse, marcar distancia, o cercanía, definirse, decidirse, iluminar, muchos de nosotros no sabemos qué hacernos. Escribir, vivir

entre libros, y aun entre periódicos, pendientes de la actualidad del mundo como cualquier otro hijo de vecino más o menos informado, no nos prepara necesariamente para manifestarnos en relación con el estado de la economía nacional, el papel de los intelectuales o el desempeño del gobierno de turno en nuestras zarandeadas sociedades nacionales. Duchos en crear, tal vez ingenuos, ingenios de lectura para atravesar territorios minados en el mapa de la imaginación o en el de los saberes, somos, en cambio, irremediable y peligrosamente torpes, cuando no improcedentes, contraproducentes o sencillamente inútiles cuando de pronunciarse políticamente se trata. Qué lejos estamos algunos de nosotros de poder ofrecer un diagnóstico de nada, cuando nuestra propia escritura apenas siente que conquista zonas de seguridad en los márgenes del mundo, en el encierro cómodo de las bibliotecas, en el aula de clases, en la estepa confortable de la mesa de trabajo que nos acoge en nuestra celda. Qué cuesta arriba puede resultarnos el intento de salir de allí para afrontar, desde la página, la complejidad de lo que ocurre a nuestro alrededor y los periódicos recogen con aplastante indecencia cotidiana.

Frente a ciertos temas, uno agradece que Ricardo Piglia haya recordado o inventado el recuerdo de una frase de Coleman Hawkins que diría: «Escucho una música y no la puedo tocar»; pues, más allá de la riqueza de esas palabras que aluden sin duda a las dificultades del artista para traducir lo que resuena o retumba en su interior, uno también cree escuchar que algo discurre dentro de nosotros a propósito de la figura de Chávez, por ejemplo, y de su revolución bolivariana, pero no atina a tocar lo que cree que oye, porque no llega a oírlo bien, porque no puede uno acabar de decidirse por lo que podría decir acerca de eso que cree oír. Como Piglia, digo que «no conozco mejor síntesis del estado en el que estoy. Sé bien de qué se trata, podemos decir que en un sentido escucho, a ratos, esa música, pero cuando empiezo a escribir, lo que sale es siempre el mismo barro crudo en el que ningún sonido se anuncia». Sobre ese fondo sordo, que bulle dentro de nosotros sin que podamos descifrarlo, mezcla de intuiciones que resplandecen sin que seamos capaces de echarles mano para aprovecharlas, tratamos de escribir y un barro crudo es lo que nos sale. Reconocemos, entonces, que la disponibilidad de la escritura, al menos en nosotros, tiene unos límites que la mejor de las buenas intenciones no puede lograr que se traspasen; hay ciertas músicas que no podemos tocar y, entonces, mejor sería que nos abstuviéramos de hacerlo.

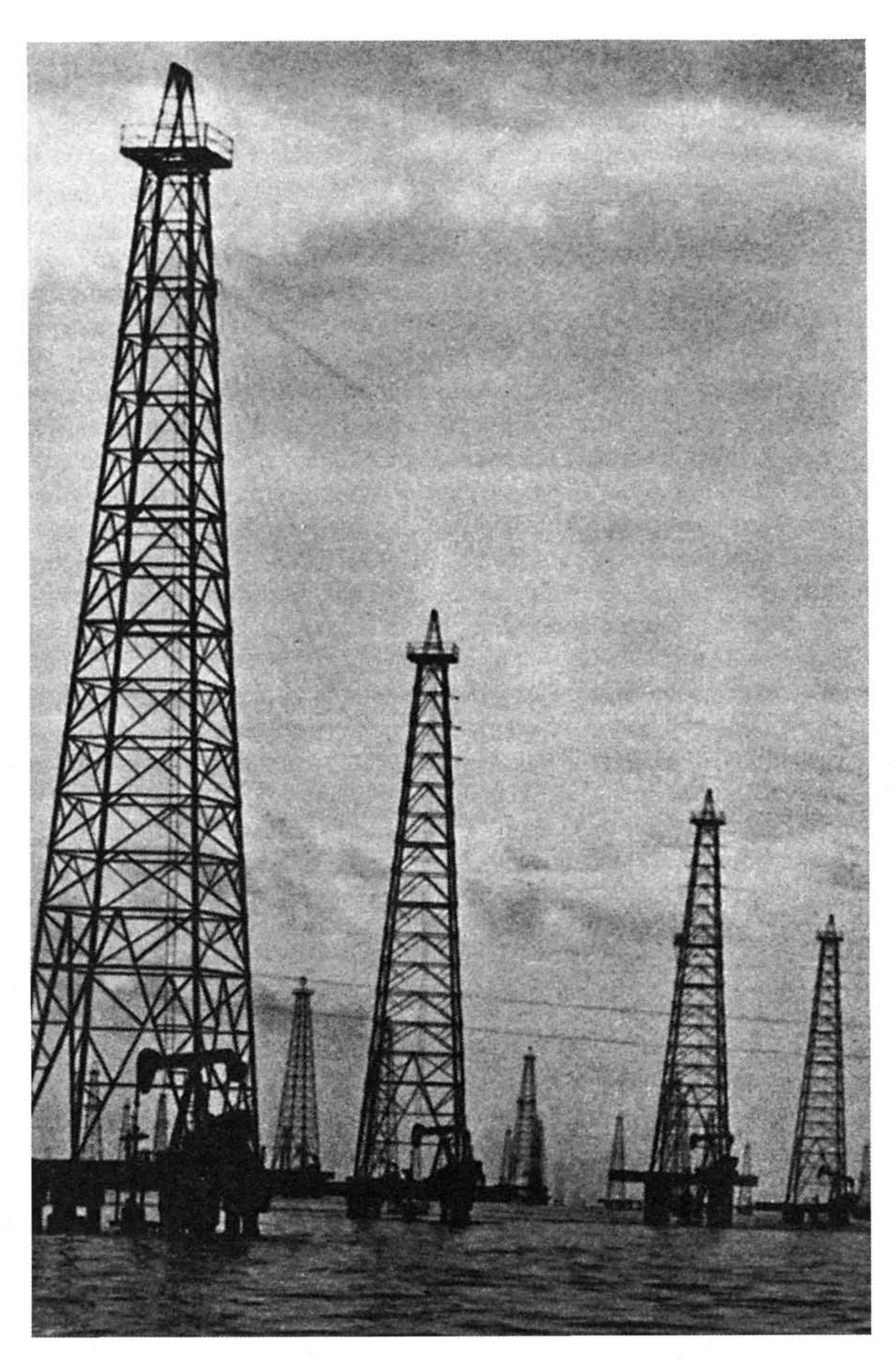
En ciertos momentos, como los actuales, la partitura de la música nacional en ciertos países como el nuestro es demasiado confusa, tan abigarrada, llena de extremos cromáticos y de instrumentos oscuros, de escándalos

vacíos y de excesos, que hace falta una tremenda capacidad económica y armónica de oído para poder sacar sonido a las cifras de su enrevesado mensaje. Tantos lo han intentado; y hoy por hoy hay muchos entre nosotros que no lo hacen nada mal, que saben leer en ese amontonamiento de notas una melodía y la hacen perceptible. Yo, por mi parte, me he estrellado contra esa página imprevisible que la realidad nacional me pone ante los ojos.

Es en esos momentos cuando uno cree poder dar la razón a todos los que han despotricado con rencor de la escritura sin la cual, con todo, no pudieron pasársela, y decir, por ejemplo con Bataille, que «el único medio de pagar la falta de escribir es aniquilar lo que se escribe». Pero no todos somos capaces de asumir esta honestidad extrema y en vez de aniquilar, publicamos; y en vez de abstenernos, seguimos escribiendo. Por una suerte de compulsión, por la inevitable seducción del reconocimiento, por responder a una deuda de amistad o de negocio, por la razón que fuere, para escapar de nuestras propias carencias y demostrar que somos capaces de superarlas escribiendo, escribiéndolas, sucumbimos a esta tentación. Y en los pocos casos en los que hemos tenido la suficiente lucidez como para inhibirnos o hacer desaparecer lo escrito, nos queda, a cambio, el remordimiento de no habernos esforzado más, de no haberlo intentado de nuevo.

Como quiera que sea, en algunos momentos de esta crónica enfermedad de escribir, querríamos poder decir no tanto como Artaud que «escribir es una cochinada», sino, para descargarnos de la culpa de no haber escrito como hubiéramos debido hacerlo, lo que anotó Ingeborg Bachmann para aceptar su propia decisión de no escribir: «Sospecha de ti lo suficiente, sospecha de las palabras, de la lengua, me he dicho muchas veces; ahonda esta sospecha –para que un día, quizás, pueda originarse algo de nuevo– o que no se origine nada más».

PUNTOS DE VISTA



Maracaibo.

Lampedusa, el cazador de herencias

Leonardo Valencia

El itinerario que Giuseppe Tomasi di Lampedusa emprendió en los últimos años de su vida es –estrictamente– la carrera literaria más cruel entre los escritores tardíos. A los cincuenta y ocho años de edad decidió llevar a cabo una novela que había proyectado desde hace mucho tiempo atrás. Dos guerras mundiales, en las que participó activamente –fue prisionero varios meses en Szombathely, de donde logró fugarse al segundo intento– y la molicie decadente de la nobleza siciliana a la que pertenecía, demoraron que el escritor se concretara. Pero en 1954, por motivos que nunca conoceremos a ciencia cierta, decidió que nada más lo distraería de su propósito.

Lampedusa escribía a diario en una serie de cafés de Palermo y luego hacía transcribir a máquina los manuscritos. Gracias a esa disciplina, dos años después, en 1956, envía un adelanto de la novela a la editorial Mondadori. Diez meses más tarde se la rechazarán. Pero Lampedusa no dejó de escribir y concluyó la novela. En febrero de 1957 lo intenta otra vez y envía su manuscrito a un nuevo editor. Esta vez será el novelista Elio Vittorini, director de una colección de narrativa de Einaudi. A fines de abril, en el ajetreo de trámites editoriales y para que terminara de complicarse su vida, le diagnostican un cáncer pulmonar. En este punto se acelera la marcha. El 29 de mayo se traslada de Palermo a Roma para tratar su mal con una terapia de cobalto. El 2 de julio Elio Vittorini envía, al domicilio en Sicilia, la carta de rechazo de Einaudi. Esta será reenviada a Roma, a la casa de Olga Wolf Bianchieri, donde se hospeda el escritor. Cinco días después de conocer el contenido de esa carta, Lampedusa muere en una sofocante madrugada del 23 de julio. Nunca llegaría a ver publicada su novela. Pero un año después Giorgio Bassani permitió que la novela en cuestión, *El Gatopardo*, llegara a sus lectores con la editorial Feltrinelli.

La explicación sobre qué desató esa carrera se ha centrado en el prólogo de Bassani a la primera edición. Quiere la leyenda literaria que el detonante para emprender la escritura fuera un encuentro de escritores en San Pellegrino. Tomasi di Lampedusa asistió no como invitado sino como acompañante de su primo, el poeta Lucio Piccolo. En este encuentro, Lampedusa pudo estar cara a cara con la gente del oficio. Salvo por la presen-

cia de Montale y Cecchi, tuvo una pobre impresión de ellos. También tuvo una certeza. Debía aplicarse en serio a su vocación literaria. Había sido un lector culto. A los treinta años publicó tres artículos –sobre Morand, Yeats y Gundolf– pero no reincidió. Sin embargo, encontrar en la reunión de San Pellegrino un móvil basado en la soberbia intelectual de Lampedusa es rebajar su talento y dejar a un lado el carácter esencialmente discreto de un escritor que terminó, en apariencia, desplazando su yo para proyectar figuras ajenas sobre un telón extemporáneo: el reflejo de un reflejo. Lo que realmente hizo aquel encuentro fue acelerar otra carrera, no tan visible como la contada, de la que se ha identificado su recorrido sólo a partir de la publicación íntegra de sus lecciones de literatura inglesa y francesa. Lo que realmente Lampedusa había empezado a escribir aprisa antes del encuentro no fue su novela, sino ensayos sobre literatura.

Afincado en Sicilia, aunque hiciera muchos viajes por Europa, Lampedusa eligió a sus padres literarios de fuentes no italianas. A partir de esos conocimientos y para alegrar sus tardes en Palermo, se abocó a una tarea divertida aunque laboriosa. Decidió enseñar inglés a un buen amigo, mucho menor que él, llamado Francesco Orlando. Las lecciones empezaron en 1953, un año antes del congreso de escritores. Conforme avanzaron, el inglés fue quedando atrás y se concentraron en literatura, lo amplió el auditorio a cuatro o cinco personas más. Poco después continuarían con literatura francesa. La más conocida de estas últimas lecciones, por ser la única que se publicó un año después de su novela, es la dedicada a Stendhal. Lampedusa escribía entre quince y veinte hojas manuscritas que daba a leer a uno de sus pupilos en cada sesión, tres veces por semana. Esas lecciones dejaron como cosecha la cifra monumental de más de mil doscientas páginas de comentarios sobre literatura, tal como constan ahora en las obras completas.

Lampedusa no se privó hacer revisiones de sus autores más apreciados. Llegó a ser exageradamente detallado y subjetivo con cada uno de ellos, pero nunca dejó dormir el pulso imaginativo de su exposición. El centro de las lecciones de literatura inglesa es Shakespeare, y el de literatura francesa, Stendhal. A ellos les dedica el mayor número de páginas, pero no menos interesantes son las dedicadas a Byron, Joyce o Eliot. Lamentablemente la publicación aislada de la lección sobre Stendhal ha circunscrito demasiado las asociaciones de la novela de Lampedusa con el autor de *La cartuja de Parma*.

Todas son diferencias entre ellos. Mientras Fabricio del Dongo fracasa en sus propósitos, Tancredi triunfa en política y se regocija en los brazos y en la fortuna de Angélica, y el Príncipe Salina contempla lo que ocurre a su

alrededor sin importarle en lo mínimo la acción. Cuando tiene oportunidad de ella, al ofrecerle Chevalley una senaduría, la rechaza. Stendhal era breve y puntual en la frase, mientras que Lampedusa, sin perder precisión abunda, da rodeos, goza en diferir el centro de una oración y se demora con los arabescos y filigranas de un dilatado esplendor verbal. Stendhal amaba la ópera, La Scala de Milán y temía los disparos en un concierto. Lampedusa habría destrozado un teatro lírico a cañonazos y se habría alejado silbando. Sus mundos se oponían, pero en el contraste los igualaba un deseo: ambos iban contra su época y rechazaban el predominio de las modas literarias. Ambos apreciaban ese valor que Isaiah Berlin reconoce como el punto de inflexión producido por la revolución romántica: la inversión de valores de la eficacia por la integridad, de la justificación en coartadas externas a la aceptación de nuestra completa responsabilidad, del papel del artista tan visible e importante como su obra. Sólo que Stendhal era un devoto del futuro. Lampedusa no: heredaba las dos tradiciones en las que Occidente vive en tensión. Nos deslizamos embarazosamente –ha dicho Berlin– de un pie a otro, del motivo a la consecuencia, de la valoración del carácter a la valoración del logro. Lampedusa no es el Príncipe Salina –un hombre impotente, padre de familia, artífice hierático–, aunque quisiera serlo, y el Príncipe Salina no es Tancredi –joven, sensual, atrabiliario–, aunque quisiera imitarlo. El narrador de *El Gatopardo* tampoco se queda inmóvil. Entra y sale de la conciencia del Príncipe como si no pudiera encontrar una casa definitiva entre la realidad y el deseo. Puestos a superar fronteras, los procesos de conciencia de *El Gatopardo* están más próximos al Cónsul de *Bajo el volcán*.

Al referirse a otro de los autores de sus lecciones, Henry James, encontramos una declaración de su propia concepción artística: «He querido insistir un poco –dice Lampedusa– en torno a James, sobre todo porque es uno de los picos más altos de la literatura mundial. También por razones personales, porque así esperaba probar mis teorías determinísticas, y aquello de que, lo repito por centésima vez, cada obra de arte (y aquí aludo a Proust) es creada por decenas de predecesores (para no hablar de miles de causas económicas y sociales) sobre cuyas creaciones parte el artista para no hacer otra cosa que añadir sus (predeterminadas) cualidades. Coloca la corona sobre un edificio concluido que también ha sido levantado por otros». Tres años antes de esta reflexión, en 1951 y al otro lado del Atlántico, Jorge Luis Borges publicaba el artículo *Kafka y sus precursores*. Era poco probable que estos dos autores pudieran leerse. Ambos, no obstante, habían leído a Eliot. A esta tríada le inquieta la concepción determinística, pero es una inquietud particular porque en el fondo le temen tanto como a

la arbitrariedad: aceptan su existencia para oponerse a ella, definen el laberinto para escapar de él. El artista toma sus materiales de ese caudal que se impone pero al que trasmutan.

Precisamente la lección dedicada a Eliot es la más importante por las concepciones que implica. Eliot nació ocho años antes que Lampedusa, en 1888. Éste conocía hasta la obra más reciente del poeta norteamericano, tanto así que en la lección fechada a fines de 1954 hace un breve resumen de la obra teatral *The Confidential Clerk*, publicada poco tiempo atrás y que había conseguido en Milán apenas llegó a las librerías. El retirado escritor siciliano, a pesar de la imagen de anacronismo con la que se lo juzgó, dominaba hasta la última novedad de su tiempo.

Así como declaró que *La cartuja* era el vértice de la narrativa mundial, también dejó constancia de que *Cuatro cuartetos* era el mayor poema que había aparecido en el siglo veinte. Tenía muchas razones de proximidad. Se podría empezar con la situación de periferia desde la que ambos escritores se aproximaban a la cultura. Lampedusa lo concretaba identificándose con una manera de concebir el tiempo y con una sensibilidad estética parecida. «Un poema que atraviesa los siglos –nos dice Lampedusa– no es el resultado del desahogo de sentimientos de quien escribe sino de aquello en lo que el poeta ha sabido encontrar un «correlato objetivo» a sus sentimientos. Hemos llegado a la famosa fórmula. Este «correlato objetivo» es una serie de palabras, o una situación, o una sucesión de imágenes que al mismo tiempo sean cercanas al sentimiento particular del poeta y formen parte de la experiencia general que se presume en el lector. Cuando estas imágenes lleguen al oído del lector, evocarán los sentimientos precisos del poeta. Supongamos que yo quisiera darle a entender a un amigo que vive a cincuenta kilómetros de mi casa que me siento deprimido y triste: será inútil que me asome a la ventana y me lamente. Mi amigo no me escuchará. Pero si yo, mediante el teléfono, transformo mis lamentos en ondas eléctricas que a su vez el receptor en casa de mi amigo transformará en sonido, él estará perfectamente informado de mi estado de ánimo».

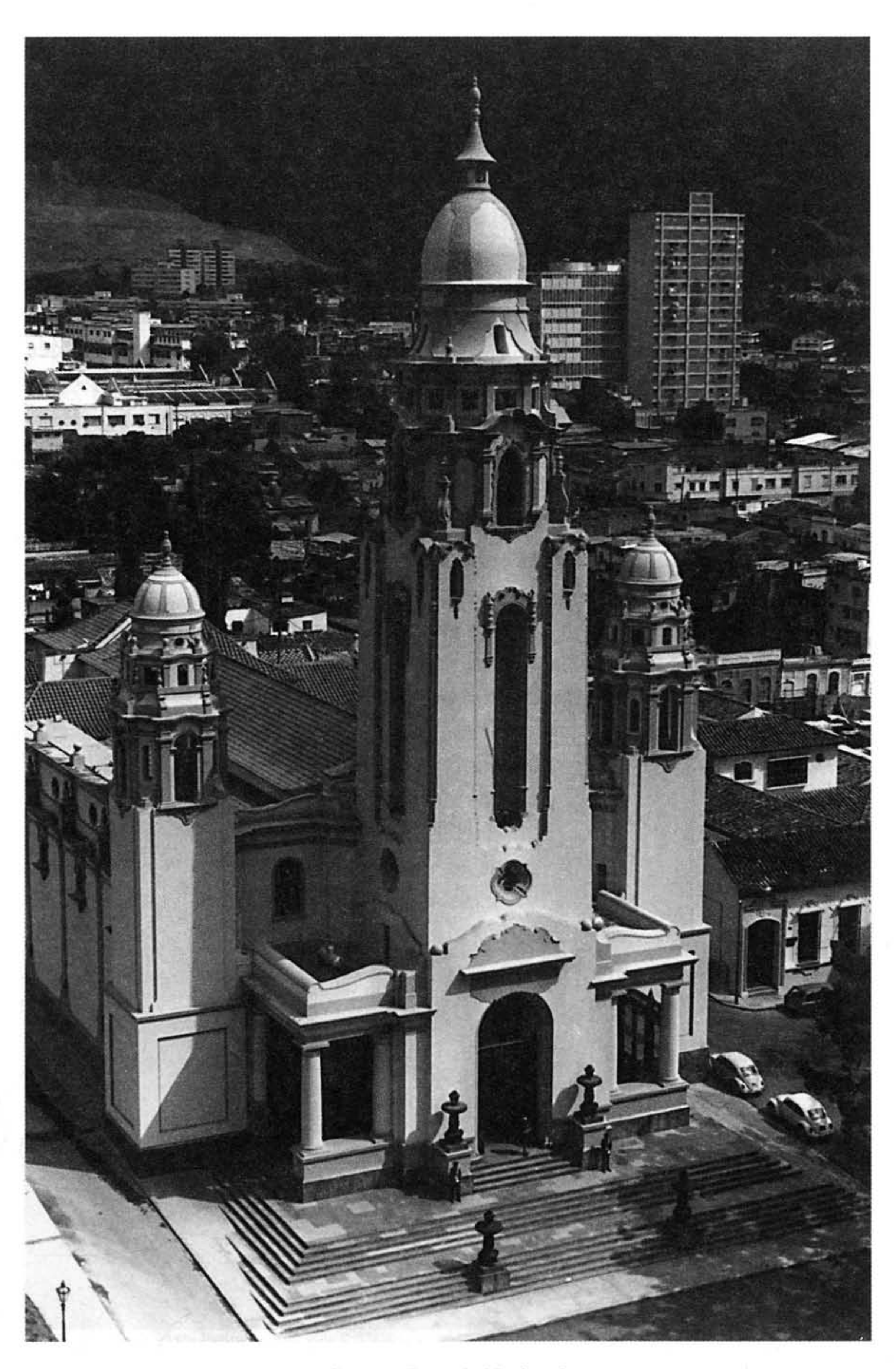
En el tono y los motivos que utiliza para explicarse encuentro más de un parecido con los *Cursos de literatura rusa y europea* de Nabokov: la literatura deja de ser una biblioteca dormida por la fuerte actitud vital de un escritor que la despierta y pone en marcha. Lampedusa, también heredero de antiquísimas familias como la del autor de *La dádiva*, y que no había podido levantar de nuevo un patrimonio familiar que menguaba con el paso de los años, se percató de que no podía dilapidar el riquísimo patrimonio de su cultura literaria. Si una forma de rebelión le era posible a este heredero, era la de testador. ¿Qué dejaría? No lo que recibió sin esfuerzo, lo que

«debía recibir», sino la herencia que había sido capaz de obtener con sus propias manos. Su rebelión consistirá en convertirse en un heredípeta, en un cazador de herencias. Por esto tenía tanto interés en redactar y dictar sus lecciones de literatura, seleccionando lo mejor de sus lecturas. De igual manera debía hacerlo con los motivos e imágenes que encontró en su propia vida.

En las lecciones francesas no alcanzó a tratar a Proust o Camus, de quienes había anunciado que lo haría y a quienes admiraba. Cuando ha concluido el estudio de Stendhal le queda poca energía o interés en continuar escribiendo sus ensayos. Hace un par de comentarios más sobre Mérimée y Gobineau y concluye la totalidad de las lecciones. Es febrero de 1955 y está abocado a la escritura de su novela. Ha dejado atrás las revisiones de sus maestros literarios. Le han servido para llegar a la encrucijada y aclarar la *visión* de la encrucijada. Ahora tiene que concluir sin demora *El Gatopardo*. Empieza el conteo.



Caracas.



Caracas: Panteón Nacional.

Thomas Stearns Eliot

Giuseppe Tomasi di Lampedusa

Parecería que Eliot ha alcanzado el punto más alto de su talento y de su reputación. Su nombre es popular hasta entre quienes no lo han leído, ha recibido el premio Nóbel, sus obras incluso han traspuesto el umbral de la libertad de Flaccovio[1], lo que me hace pensar en el regocijo de la pobre Ninon de Lenclos cuando veía voltearse a su paso a los deshollinadores. Y, sin embargo, Eliot es un autor cuya lectura exige un esfuerzo continuo, un esfuerzo siempre progresivo hacia una forma lograda.

A los 65 años, Eliot tiene la imagen de un escritor en formación. Si llegara a producir su obra maestra podría ser verdaderamente notable. Muy notable.

Autor en un ideal y perpetuo movimiento progresivo, ha pasado de la fase negativa de *La tierra baldía* (1922) y de «Los hombres huecos» (1925) a aquella de doloroso recogimiento en «Miércoles de ceniza» (1930), y de ésta a un comienzo de construcción espiritual con *Asesinato en la Catedral* y *La Piedra* (1934-1935); construcción que volveremos a encontrar mucho más avanzada en *Family Reunion* (1939) escrita el mismo año de los felices *Practical Cats*. Se podría suponer que la guerra desesperanzó al poeta y que, aun siendo las mismas las condiciones de la época, hubiera recaído en el nihilismo espiritual tan espléndidamente expresado en *La tierra baldía*. Sin embargo, Eliot ya estaba profundamente anclado en su fe espiritual y la Segunda Guerra Mundial lo que hizo fue acarrearle un mayor grado de oscuridad, pero también una fe más firme en una resolutiva síntesis final. De hecho, los *Cuatro cuartetos* son de la postguerra, así como *Cocktail Party* (1949) y el reciente *Confidential Clerk*, dos obras que señalarían el punto de culminación de cualquier artista que no fuera Eliot, pero que aún llevan en sí las semillas de obras todavía mayores que, si se desarrollaran en la línea previsible, podrían ser incluso la «Summa poética» (y filosófica) de esta generación.

Magnífica evolución espiritual acompañada de un perpetuo (aunque sinuoso) crecimiento poético, por lo demás realizada con una completa

[1] *Flaccovio era el librero de Palermo al que acudía Lampedusa* (N. del T.).

autoconciencia. Eliot, precisamente, no es el «poeta anegado de sol» que dispersa a los cuatro vientos sus irreflexivas canciones (me esfuerzo imitando el estilo de quien desea estas cosas). Es un artista metafísico, que logra inmolar su propia filosofía mientras escribe, pero que luego, con mente lúcida y prosa concisa, extrae la esencia de su pensamiento. En esto, y en muchas otras cosas, está cerca de Leopardi. ¿Hay corazón? (parece que aquí está de moda, entendida de buena manera, hacer esta pregunta). No lo hay, si es que por corazón se pretende provocar las lagrimitas del lector apelando a su desasosiego y sus cuernos, procedimiento que en nuestros días equivale exactamente a la prostitución. Pero lo hay muchísimo si es que «corazón» no es señal de un afán por esta muchachica o este renacuajo, sino por el hombre y sus destinos.

Eliot nace en los Estados Unidos, en Massachussets, de una familia de la misma clase social que la de Henry James, es decir, de alta cultura y rígidamente presbiteriana. Realizó los más altos estudios en Harvard y Oxford, residió casi siempre en el extranjero, sobre todo en Inglaterra y en Italia, y terminó nacionalizándose inglés y convirtiéndose al culto anglocatólico (es decir, anglicano y no católico romano como se ha dicho erróneamente). Ahora vive en Inglaterra. Es un conocedor profundo de la literatura italiana y, sobre todo, de Dante, a quien coloca en el vértice de la «pirámide de los poetas», considerándolo superior, por «concisión» y «visiones abismales», al mismo Shakespeare. Estos elogios, explica Eliot, van dirigidos al *Purgatorio* y sobre todo al *Paradiso*.

Eliot es considerado el más revolucionario de los poetas. Aquí tienen lo que este revolucionario escribió en 1920 («La tradición y el talento individual»):

«Los monumentos existentes forman entre sí un orden ideal que es modificado por la introducción de una nueva (verdaderamente nueva) obra de arte. El orden existente está completo antes de que aparezca la nueva obra de arte; para que el orden subsista después del advenimiento de la novedad, todo el orden existente deberá cambiar, por mínimo que fuera este cambio; y las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte en relación con la totalidad se reajustan; y es así como lo antiguo y lo nuevo se complementan. Quienquiera que haya aprobado esta idea de orden y de la forma en la literatura europea o en la inglesa, no encontrará absurdo que el pasado deba ser modificado por el presente, tanto como el presente es alterado por el pasado».

Para no turbar este orden preexistente, o mejor, para transformarlo armoniosamente sin destruirlo (porque la destrucción afectaría la misma originalidad del demoledor) es necesario un cierto «orden» en literatura. Y el

concepto de «orden» contiene en sí el de «autoridad». No es la autoridad encarnada en un legislador literario (se llame Aristóteles, Boileau, Pope o Mallarmé) sino una autoridad derivada de los cientos de escritores que han construido el edificio de la literatura mundial que, visto por nosotros, es armonioso. La tradición no es la trasmisión hasta nosotros de la vieja manera de decir las cosas. Es el hecho de que «el presente consciente debe tener el sentido del pasado». «Sabemos más que los escritores muertos, pero ellos son aquello que nosotros sabemos», dice Eliot en el ensayo ya citado.

La literatura es concebida por Eliot como un proceso continuo en el cual el presente contiene el pasado. El presente que se manifiesta con «fresh creations» no expresadas con las palabras del viejo mundo, sino con aquellas de la nueva y móvil existencia. Pero siempre de tal manera que no haya una *disonancia* con el pasado, que solamente se modifica y completa mediante la absorción de la nueva obra, la misma que, sólo con el peso de la tradición milenaria detrás de sí, puede influir en la creación de nuevas obras de arte cuando haya llegado su momento para surgir. De este panorama nace la necesidad de una especie de entrenamiento, de una *askesis* para el artista, la que le permitirá «ser un rebelde pero no un iconoclasta».

Aclarada con una simple lectura de un viejo ensayo suyo la posición ideológica del «futurista» Eliot (¡así hemos oído llamarlo!), queda siempre por explicar el hecho innegable de que haya escrito, por cierto, versos evidentemente no tradicionales. Reflexionando un poco entenderemos que él quería una «armonía» con el pasado y no una copia. Pero esto no es suficiente: debemos decir que Eliot apreciaba precisamente, más allá de la auténtica y sana tradición, a los «poetas tradicionales»: «Es Tennyson, y no nosotros, el anti-Homero». «El lenguaje literario que rechazamos es aquel que ha servido a su propósito en el pasado, pero que para el uso moderno ya está muerto». El escritor moderno, precisamente para continuar la tradición («que ahora se nos revela inmóvil pero que ha sido un torrente de nuevas ideas»), debe usar un lenguaje que sea adecuado para asimilar y expresar nuevos objetos, nuevos sentimientos, aspectos nuevos. Y este lenguaje debe ser «sorprendentemente» diferente de aquel del pasado, porque nuestro mundo (de 1920) es «sorprendentemente» diferente de aquel de hace treinta años, tanto el mundo exterior como el de las ideas.

Se habrán dado cuenta de que Eliot habla en plural. No es el «nosotros mayestático» o aquel impreciso nosotros del «jefe de escuela artística» (en esa época no había un «jefe de escuela artística») sino una alusión precisa a otros dos escritores que él consideraba sus padres espirituales: Ezra Pound, el poeta americano, y James Joyce. Por Joyce él tuvo (y tiene) la

más calurosa de las admiraciones («hasta el *Finnegan's Wake*» sin embargo) y lo considera continuador y modificador al mismo tiempo de la más pura tradición; lo que sobre todo admira en él es el esfuerzo para crear un nuevo lenguaje adecuado para la expresión de sensaciones actuales: «Los héroes de Racine sienten y hablan como grandes caballeros de la corte de Luis XIV; los alcahuetes y rameras de Joyce hablan como lo que son. Y al tratar de hacerlos expresarse a sí mismos, Joyce puede ser señalado como el verdadero seguidor del gran poeta francés».

Eliot, por lo tanto, sigue el ejemplo de Joyce en la tentativa de renovación del vocabulario. Pero no hasta el fondo, es decir, no solamente no lo sigue hasta la etapa final del *Finnegan's Wake*, sino que ni siquiera adoptó por completo la estética verbal joyceana que se muestra en el *Ulises*: Eliot debió comprender que el uso excesivo de la «jerga» (idioma de naturaleza mudable casi de lustro en lustro) habría conducido sus poemas a un prematuro envejecimiento y las habría dejado marchitas en cuanto vocabulario mientras sus sensaciones frescas todavía habrían estado vivas. El uso desenfrenado de términos obscenos, si podía justificarse en una novela, no lo habría sido en una poesía que buscaba tratar problemas poco relacionados con la obscenidad. Habría parecido una «pose».

Descartados estos dos elementos, de la renovación verbal de Joyce quedaban otros dos: la formación de palabras nuevas mediante la fusión de dos antiguas y las citas enrevesadas de autores del pasado y del presente. Eliot utilizó estos procedimientos pero con un cuidado y un gusto infinitamente más alerta que Joyce.

His fretus, con este equipaje, Eliot publicó su primer obra poética en 1917: «La canción de amor de J. Alfred Prufrock». Es un poema de desengaño, ironía, disgusto, la contemplación de un mundo banal, sórdido y vacío. ¿Queremos leer algún verso? Vale la pena a pesar de que se trata de una «obra primeriza»: el autor tenía ya treinta y tres años y era un experto en la crítica y en la vida. El Prufrock es ya una obra de madurez.

Let us go then, you and I
When the evening is spread out against the sky
Like a patient etherized upon a table;
Let us go, through certain half-deserted streets
The muttering retreats
Of restless nights in one-night cheap hotels
And sawdust restaurants with oyster-shells:
Streets that follow like a tedious argument
Of insidious intent

To lead you to an overwhelming question...
Oh, do not ask, «What is it?»
Let us go and make our visit.

In the room the women come and go
Talking of Micheangelo[2].

En estas pocas líneas hay mucho: la belleza triste de la naturaleza, la sordidez de una ciudad, la pretensión de los esnobs intelectuales, el espíritu inquisitivo del filósofo. Y rápidamente tendremos también aquello que en otras obras se desarrollará como el gran tema de Eliot, la insignificancia del tiempo:

Evenings, mornings afternoons,
I have measured out my life with coffee spoons[3].

El tiempo es insignificante porque solamente sirve para repetirse mezquinamente «en mil cuartos amueblados de alquiler»[4] con

The damp souls of housemaids
Sprouting aesponaently at area gates[5]

La «Rapsodia de una noche de viento» de la misma serie se encamina rápidamente hacia las reminiscencias ácidas

Of sunless ary geranium
And dust in crevices[6]

[2] *«Vayamos, pues, tú y yo / cuando la tarde se extiende contra el cielo / como un paciente anestesiado sobre una mesa; / vayamos, a través de ciertas calles casi desiertas, / los murmurantes refugios / de noches inquietas en baratos hoteles de una noche, / y restaurantes con serrín y conchas de ostras: / calles que se siguen como un tedioso argumento / con el pérfido deseo / de conducirnos a una pregunta abrumadora... / Ah, no preguntes, «¿Qué es?» / Vayamos a hacer nuestra visita. / En el cuarto las mujeres van y vienen / hablando de Miguel Ángel». (Citamos de ahora en adelante, en los casos no especificados, según la traducción de Juan Malpartida y Jordi Doce en T. S. Eliot,* La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas (Poesía selecta 1909-1942), *Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.* (N. del T.).

[3] *«Las noches, las mañanas y las tardes, / he medido mi vida con cucharillas de café».*

[4] *Estos versos de «Los preludios» y los siguientes de «Mañana en la ventana», «Rapsodia de una noche de viento», «Tía Helen», «Mr. Apolinax» y «Gerontion» han sido tomados de la traducción de José María Valverde.*

[5] *«Las mojadas almas de criadas / que brotan desanimadamente tras las verjas».*

[6] *«De secos geranios sin sol / y polvo en grietas».*

O incluso aquella de «Tía Helen» «que vivía en una casita cerca de una plaza elegante» y

> Now when she aied there was silence in heaven
> And silence at her end of the street[7]

Mientras Mr. Apollinax visita los Estados Unidos y

> His laugther among the teacups[8]

No menos desolado y desolador es el universo en los *Poems-1920* donde podemos leer en «Gerontion»:

> Here I am, an old man in a dry month
> Being ready to by a boy, waiting for rain[9]

En estos dos poemas, «Prufrock» y «Gerontion», la dicción de Eliot se muestra completa, tal como fundamentalmente permanecerá, por más que se corrija, hasta los *Cuatro cuartetos*. Las formas métricas se han vuelto elásticas. Eliot desprecia los clichés y las imágenes llanas de su tiempo y no los emplea de nuevo, porque serían considerados no poéticos antes de Pound. Pero detrás de él se vislumbra el fundamento maestro de las literaturas pasadas, de las cuales ha absorbido el espíritu aunque rechaza los modos. Toma en préstamo frases de los poetas más notables pero los introduce en el nuevo contexto de manera que crea un nuevo y sorprendente efecto. Con frecuencia hay una lenta atenuación de la voz en su discurso, como si interviniera el grito de alguien ubicado lejísimos, detrás de un monte, voz absolutamente impersonal, a la vez que interrumpida por una vulgar manera de expresarse que la hace al mismo tiempo cercana, cercana a la tierra, de manera que se crea un contraste sorprendente entre los dos aspectos del mismo pensamiento y, así, se produce una nueva síntesis imaginativa.

Hasta este momento sólo hemos visto la vanidad, el resecamiento, la futilidad morbosa de las cosas casi vivas, pero en *La tierra baldía* (1922), su primera obra maestra, su imaginación vuela mucho más alto, contemplando la escena desolada con una mirada escrutadora, buscando en vano un significado donde sólo hay

[7] *«Ahora que murió, hubo silencio en los cielos / y silencio en su extremo de la calle».*
[8] *«Su risa tintineó entre las tazas de té».*
[9] *«Aquí estoy yo, un viejo en un mes seco, / Con un niño que me lea, esperando lluvia».*

A heap of broken images, where the sun heats,
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief
And the dry stone no sound of water[10].

Y de nuevo se escucha la calmada voz detrás del monte que amenazadoramente canta el desengaño:

Here is no water but only rock
Rock and no water and the sandy road
The road winding above among the mountains
Which are mountains of rock without water
If there were water we should stop and drink
Amongst the rock one can stop or think
Sweat is dry and feet are in the sand
If there were only water amongs the rock
Dead mountain mouth of carious teeth that cannot spit
Here one can neither stand nor lie nor sit
There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain
There is not even solitude in the mountains
But red sullen faces sneer and snarl
From doors of mudcracked houses[11].

Y mientras se lee esto se tiene todavía en las orejas el grito vulgar y obsesionante «HURRY UP PLEASE IT'S TIME» con el que se cierra la segunda parte del poema.

Pero de verdad no se sabe qué parte preferir de esta extraordinaria composición: si la primera («El entierro de los muertos») con los cuatro armoniosísimos y turbadores versos iniciales, con la macabra mezcla (conducida con tacto infinito) de versos de Wagner, Baudelaire y de alemán coloquial, con el significado reconsiderado de la inutilidad de la primavera y del amor; o la segunda («Una partida de ajedrez») con la trágica figura de la prostituta y el despiadado juego alrededor de ella. O la tercera («El

[10] *«un manojo de imágenes rotas en las que el sol golpea, / y el árbol muerto no cobija, ni consuela el grillo / ni mana el agua de la piedra seca».*

[11] *«Aquí no hay agua sólo roca / roca y no agua por un camino arenoso / serpenteante sobre las montañas / que son montañas de rocas sin agua / si la hubiese nos detendríamos a beber / ni pensar ni pararse se puede entre las rocas / seco es el sudor y los pies se hunden en la arena / si al menos entre las rocas hubiera agua / muerta montaña de cariados dientes sin escupir / ni sentado ni de pie ni tumbado se puede / no hay silencio siquiera en las montañas / sino el seco y estéril trueno sin lluvia / no hay soledad siquiera en las montañas / sólo huraños rostros de mofa y queja / en los umbrales de casas de adobe agrietado».*

sermón del fuego») con la desconsolada visión del otoñal Támesis, irónicamente subrayada por los suntuosos versos de Spenser y los nostálgicos de Verlaine y con la sucia, escuálida historieta de la dactilógrafa confrontada con triste malicia a los amores de Elizabeth y Leicester. O la última parte («Lo que dijo el trueno») que contiene versos mencionados antes y que parece un vaticinio de mayores desventuras en un mundo ya desaparecido, desaparecido por la ausencia de espiritualidad, simbolizada por el agua.

Y todo aquello visto e interpretado por aquel Tiresias que fue mujer y luego hombre, y que aúna en sí los dolores de los dos sexos sin superarlos.

La incomodidad, el desequilibrio de aquella primera posguerra (peor que la segunda), que tantos han intentado expresar, ha encontrado aquí la voz que lo restituye por completo precisamente porque lo supera al insertarse en un dolor milenario.

En las alegorías medievales hay tres planos de significado: el «sensus litteralis», el «sensus allegoricus» y el «sensus moralis». En algunas también hay un cuarto significado, el «sensus anagogicus», la alegoría religiosa que ensombrece el lado espiritual del ser. *La tierra baldía* no es precisamente una alegoría porque no cuenta una historia (las tremendas historias que comparecen son usadas de manera lírica) pero los tres primeros sentidos son claramente visibles. Y el «sensus anagogicus» está claramente ensombrecido; y estamos mucho más seguros porque veinte años después lo veremos reaparecer en los *Cuatro cuartetos*, hoy por hoy, la obra suprema de Eliot.

Pero primero será necesario atravesar otras etapas, y otra obra maestra. El terrorífico poema «Los hombres huecos» (1925) con sus lúgubres versos.

We are the hollow men
We are the stuffed men
Leaning together
Headpiece filled with straw[12].

nos muestran a Eliot encaminado en la gran poesía metafísica.

Esta tendencia de Eliot es mucho más manifiesta en «Miércoles de ceniza», de 1930, la segunda obra maestra del autor. Aquí él parece haber abandonado la preocupante contemplación de los males que afligen al hombre

[12] *«Somos los hombres huecos / somos hombres de trapo / unos en otros apoyados / con cabeza de paja».*

y haberse puesto en camino para buscar un remedio o mejor dicho, una sublimación que lo hiciera útil para fines espirituales. Es un poema dividido en seis partes. Entre todos los poemas de Eliot me parece aquel que mejor nos llega a través del oído, incluso antes que por el intelecto. A pesar de que los sentimientos expresados son muy complejos y el desarrollo del pensamiento no sea fácil de seguir, es evidente que el poema, desde la primera vez que se lo *escucha*, produce una gran impresión solamente por la belleza de su propia música: el oyente, en suma, siente el ímpetu de la extraña energía de aquello que se le comunica y acepta el poema como una cantinela ritual mucho antes de que su mente haya podido aferrarse al significado. La primera parte expresa la vacuidad del alma moderna, carente de fe por lo trascendente. La sensación de pavor y de la repetición de los sofismas se expresa musicalmente por el ritmo de una espiral, por decirlo de alguna manera, que alude siempre a un movimiento de salida, pero que de hecho, a través de sus volutas, permanece siempre en el mismo lugar, prisionero. El alma no cree, sabe que no puede creer, pero también sabe que hay algo en lo que podría creer y que ignora. Y se repliega con un gemido de resignación que es completamente cristiano y que viene a continuación de las tremendas palabras dichas algunos versos antes:

> The air which us now thoroughly small and dry
> Smaller and dryer than the will[13]

(Digámoslo en medio de un paréntesis, *dry, waterless*, en la simbología de Eliot, parecen expresar siempre el defecto de espiritualidad).

En la segunda parte se presenta una imagen de extraordinaria belleza, una imagen de tapiz medieval, una especie de *Dame à la licorne* cargada de graves significados. El hombre, aquel mismo individuo del cual se ha dejado oír su lamentación en la primera parte, no ha sido (aparentemente) escuchado por Dios: ha sido descuartizado por tres leopardos blancos (el mundo, la carne y el diablo), su cráneo ha sido vaciado de su contenido y de él sólo restan «las partes indigeribles», los huesos y las vísceras, a los pies de la Dama de toda belleza y misericordia. Y estos blanquísimos huesos, estos huesos que precisamente no pueden ser devorados por las bestias, son, en su abyección, su parte espiritual, cantan una magnífica oda de agradecimiento a la Dama que ha asistido al desgarramiento del hombre, pero que después de morir lo ha llevado a su «herencia», a la paz del desier-

[13] *«este aire de ahora completamente tenue y seco / más tenue y seco que la voluntad».*

to que no le podrá ser arrebatada nunca más. En esta parte el *Inferno* de Dante es evidente tanto en las tres bestias como en la figura de la Dama, que es una combinación de Beatriz y de la Virgen dantesca, mediadora y dictaminadora de la salvación. El tono claro de esta escena de dolor y salvación es sorprendente. Más evidente todavía, aunque en términos modernos, es la influencia de Dante en la tercera parte, quizás la más hermosa. La muerte no ha dado al alma la salvación pura y simple, sino la *posibilidad* de salvación, en resumen, la ha introducido en un Purgatorio. Y este Purgatorio se expresa con magnífica energía en veinticuatro versos que también siguen una espiral como aquella de la primera parte, pero esta vez es completamente ascendente, sin girar en sí misma.

Solamente esta espiral (y toda la *Commedia* está construida sobre espirales ascendentes y descendentes, siendo esto, entre otras cosas, lo que le confiere su singularísimo valor de movimiento continuo y de lenta ascensión; lo que demuestra lo equivocado del concepto crociano que niega valor poético a la *construcción dantesca*) esta espiral, decía, es representada por Eliot como la fea escalera de una casa moderna, sobre la que asciende el alma huyendo de una figura siniestra que tiene «el rostro engañoso de la esperanza y la desesperación». Pero, como en Dante, el camino se hace más fácil a medida que se asciende: después de la segunda vuelta ha desaparecido el perseguidor, y en la tercera vuelta, introducida por una imagen claramente freudiana, se nos presenta la naturaleza consoladora y esquiva (a la figura sólo se la observa de espaldas) que con las delicadísimas imágenes sucesivas («Dulce cabello al aire, pelo pardo cayendo sobre la boca») corresponde a la *divina foresta spessa e viva* que expulsa la imagen del mal que todavía la seguía («se disipaban») y confiere al hombre «la fuerza, más allá de la esperanza y la desesperación», refiriéndose explícitamente a la figura del amenazante perseguidor de la primera sextina. El canto concluye con una invocación paralela a la que cerraba la primera parte: solamente que allá se invocaba «enséñanos a sentarnos en calma» y se esperaba un juicio del que se ignoraba el contenido; mientras que aquí se invoca «la sola palabra» con una seguridad que deja entrever algo más que la esperanza.

La cuarta parte evoca las impresiones del alma acogida en el jardín edénico bajo la protección de la Dama. El paisaje imaginado es la directa antítesis de aquel que trágicamente se atravesó en *La tierra baldía* (al cual «Miércoles de ceniza» está estrechamente vinculado, así como el *Purgatorio* de Dante con el *Inferno*), un paisaje nutrido de agua y de fuentes: conviene leer bien esta cuarta parte, y saborear las frescas y consoladoras imágenes («Hablando de cosas triviales / ignorando y sabiendo del dolor

eterno» –aquí «eterno» se usa sólo en un sentido terrestre). Verdaderamente es un poema de extraordinaria exactitud.

En la quinta parte, Eliot, después de haber descrito la casi salvación de un alma individual (probablemente la suya) se dirige a todos los hombres para inducirlos a abandonar el desierto y dirigirse hacia las fuentes de la paz. Esta es la más débil de las seis partes.

El canto vuelve a remontarse en la sexta parte, que es una vehemente oración por la paz espiritual de toda la humanidad y se inicia sobre el mismo movimiento en espiral de la primera: alargando poco a poco la espiral, ésta atraviesa una conmovida contemplación de las cosas inocentes de la naturaleza y de nuevo alcanza a la Dama de la salvación. En esta parte me parece que, más que Dante, se ha pensado en el epílogo de la segunda parte del *Fausto*; dicho esto sin la menor sombra de reproche, el modelo es muy evidente para llamarse a engaño, ni Eliot es alguien dispuesto a hacerlo; solamente el esplendor de esos versos que han dado forma definitiva a sus mismas aspiraciones le han parecido dignos de ser representados, transfigurados.

Esta es mi interpretación de «Miércoles de ceniza», y no pretendo que sea exacta. Por lo demás Eliot, como lo ha dicho con frecuencia, elude la excesiva claridad precisamente para dar pie a las interpretaciones personales, *the only really satisfaying ones*. No obstante, debo decir que esto me parece indudable, por lo menos para las primeras cuatro partes.

Como sea, «Miércoles de ceniza» me parece uno de los más logrados poemas de nuestro siglo. Sin embargo (mérito todavía mayor) éste poema no satisface la mirada, no nuestra por cierto, sino la del poeta, que se siente capaz de dar todavía más. Y dará más en los *Cuatro cuartetos*, dejándonos siempre, no obstante, la sensación de no haber alcanzado a expresar su última palabra.

En 1931 Eliot compone (inesperada novedad) dos poemas que después recopiló bajo el significativo título de «Coriolanus» y que son específicamente políticos. Sólo el nombre de Coriolano basta para advertirnos que se trata de una «dictadura», en 1931 el problema y el peligro central de la política europea. Son poemas de extraordinaria densidad verbal que describen, el primero, «Marcha Triunfal», un desfile de las fuerzas dictatoriales, y el segundo, «Dificultades de un Estadista», el sentido de la rebelión del alma humana. La «Marcha Triunfal» está ambientada, en rasgos generales, en Francia, pero representa *inequívocamente* (para decirlo como él) al Duce. Rítmicamente poderosa, se puede escuchar la marcha de las «gallardas legiones» interrumpida por una prosaica enumeración de los medios para la guerra, que presagia los estragos que este aparentemente inocuo desfile

completará sobre nosotros, y da un primer indicio de la rebelión de las cosas sencillas que en la segunda parte serán dominantes. La aparición del Dictador es impresionante por la estrecha fuerza y la gravedad, súbitamente seguida por un estribillo amenazador. *Dust, dust, dust of dust.* Y a su alrededor la locura al mismo tiempo partícipe y escéptica, que se expresa alguna vez con verso tomados del *Julio César* de Shakespeare, y se cierra con una exclamación (francesa) inesperadamente irónica. La segunda parte, «Dificultades de un Estadista», muestra desde ya aquella afirmada fuerza de acero que se dispersa en los pasillos de la inercia burocrática, y también muestra el resurgir de las sencillas cosas del mundo que estaban oprimidas por las ficciones de la gloria y que conducen a la exclamación final, el triple *Resign, resign, resign.*

El gobierno fascista debía conocer estos dos poemas y a ellos se debe, probablemente, que Eliot haya sido desconocido en Italia casi por completo hasta 1945.

Desde este momento en adelante, la preocupación filosófica (debería decir teológica) predomina en Eliot. Con esto no quiere decir que haya dejado de ser un poeta. Un poeta, en cuanto poeta, no es un señor que tenga que tratar con afirmaciones, argumentaciones, pruebas, enseñanzas o persuasiones: él debe mostrar o mejor dicho, revelar. Y el pensamiento filosófico puede ser su contenido. Solamente debe lograr que la verdad se presente al lector como visión, no como concepto intelectual. Cuando Eliot se siente más un buscador de la verdad filosófica, sigue siendo un poeta porque sabe transformar su verdad reencontrada en algo que puede ser percibido por la intuición y no por el intelecto razonador, algo que sea estéticamente asimilable. Es una entidad rarísima: un pensador dotado de percepción poética. Y con todo el derecho apela continuamente a Dante, modelo máximo de esta especialísima variedad de artistas.

Máxima (hasta ahora) afirmación filosófica y máxima (hasta ahora) expresión poética son los *Cuatro cuartetos*, escritos desde 1936 hasta 1942. Tienen por título nombres y lugares: «Burnt Norton» es el nombre de la localidad en la que el poeta vivía en Inglaterra; «East Coker» el lugar de la que era originaria la familia Eliot; «The Dry Salvages» son los escollos en la costa de Massachussets, bien conocidos por el poeta de muchacho; «Little Gidding» es un pueblito inglés que fue la sede de un movimiento religioso al que están unidos los nombres de Herbert y Crashaw (creo haberlos mencionado de pasada antes)[14].

[14] *Lampedusa trató sobre los poetas George Herbert (1593-1633) y Henry Crashaw (1612-1649) en las lecciones anteriores a las dedicadas a Eliot.* N. del T..

Los cuartetos están verdaderamente construidos como composiciones musicales, en relación a lo que ha dicho Eliot de que un poema, o parte de un poema, puede tender a llevarse a cabo como ritmo antes de haber encontrado su expresión en palabras. Evidentemente en «Burnt Norton», que precede en muchos años a la escritura de los otros tres poemas, Eliot debió haber hallado una forma rítmica que lo satisfacía plenamente, porque a esta forma compuesta de cinco partes fuertemente ligadas la una con la otra, dentro de su variedad, es a la que se adhiere rigurosamente a continuación.

Por eso mismo espero que no tomen a mal si antes de intentar un análisis de alguno de los poemas, me ocupo un poco de su forma, digamos, «musical».

En cada uno de los cuartetos el primer tiempo consiste en una serie de afirmaciones y de contrafirmaciones (según el método de Eliot de reforzar una proposición haciéndola resaltar sobre el fondo de su opuesto) que son presentadas en un pasaje o una escena dramática que viene a ser el núcleo alrededor del cual se inscribe el pensamiento del poeta. El segundo tiempo se inicia siempre con unos versos de carácter notoriamente formales. En «The Dry Salvages» esta es una forma espuria de sextina derivada del toque de una campana; en «Little Gidding» cada una de las estrofas de ocho versos se cierra con un estribillo. Con estos poemas Eliot ha realizado la renovación formal de las viejas formas poéticas que al autor del «Prufrock» le habría parecido impensable. Los poemas del segundo tiempo en «Burnt Norton» (como aquellos correspondientes a «East Coker», que quizás son muy parecidos entre sí) es una de las «letanías» más puramente musicales que Eliot haya compuesto. El ritmo del famoso soneto de Mallarmé, «M'introduire dans ton histoire» me parece que ha obsesionado al oído del poeta que, naturalmente, ha compuesto un poema conceptualmente diferente pero que incluso en su primer verso *Garlic and saphires in the mud*[15] tiene más que una sombra de parecido con el mallarmeano *tonerre et rubis aux moyeux.*

En las terceras partes, como contraste con los poemas de los segundos tiempos, Eliot ha distendido mucho sus ritmos; en «The Dry Salvages» y en «East Coker» ha llevado los versos al límite de la prosa. En «Little Gidding» este descanso rítmico se expresa con una secuencia de tercetos modificados en los cuales las rimas son sustituidas por terminaciones alternati-

[15] *«Ajos y zafiros en el barro» (Citamos de ahora en adelante, en los casos no especificados, según la traducción de Juan Malpartida y Jordi Doce en T. S. Eliot,* La tierra baldía, Cuatro cuartetos y otros poemas (Poesía selecta 1909-1942). *Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.* N. del T.).

vamente masculinas y femeninas. Pero aquello que las terceras partes tienen, en sustancia, de común, es que en cualquiera de ellas se narra un «movimiento». En «Burnt Norton» el movimiento se expresa por un descenso al metro de Londres, y que alude a un descenso a la oscura noche del alma. Alusión que en el movimiento correspondiente de «East Coker» es todavía más explícita y apela a San Juan de la Cruz con sus versos famosos:

> Be still, and wait without hope
> For hope would be hope for the wrong thing[16].

En «The Dry Salvages» la viril incitación final es claramente de movimiento:

> Not fare web,
> But fare forward, voyagers[17].

En «Little Gidding» el paso al movimiento es un poco irregular al expresarse en el fragmento en tercetos que cierra el segundo tiempo y en aquel deliberadamente prosaico con el que inicia el tercero. El motivo es una ronda durante un ataque aéreo, motivo que poco más adelante se desarrollará en uno de los más altos poemas de Eliot.

El cuarto tiempo es, en cada parte, un pequeño poema y es siempre una repetición y una fusión de todos los temas, que termina siendo cada vez más complejo con el proceder de las partes porque la temática es acumulativa, y está íntegramente presentada en el intrincado y esplendoroso final de «Little Gidding».

Esta exposición de los «tiempos» de los cuartetos ha sido un poco aburrida, lo sé, pero me temo que no es inútil debido a la importancia primordial que Eliot atribuye a la «andadura» de sus poemas; y también porque puede constituir un trazo firme para explorar estos versos nada fáciles.

Eliot ha afirmado que la poesía es, como la música, un arte temporal más que espacial; de esto él supone la pertinencia, incluso la necesidad en la poesía como en la música, de recurrir a temas; y la necesidad de extraer de estos temas las posibles variaciones, siendo la única manera que permite al poeta exponer todas sus sensaciones sin correr el riesgo de repetirse,

[16] *«Estate quieta, le dije a mi alma, y espera sin esperanza / pues la esperanza sería esperanza de lo indebido».*

[17] *«No adiós / sino adelante viajeros».*

mediante la variante de los ritmos. Nos queda ahora buscar y examinar las interrelaciones y el desenvolvimiento de los temas predominantes.

«Burnt Norton» (y por lo tanto toda la serie de los cuartetos) se inicia con los versos famosos:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past[18].

De esta manera se indica uno de los temas principales, el del tiempo, obsesión de nuestros poetas contemporáneos. Esta meditación inicial sobre el tiempo presenta el problema de varias maneras contrastantes y está embebida de recuerdos de Heráclito y Bergson, nada inocentes, en aquellos versos en los que se habla de la «reconquista» del tiempo mediante el conocimiento de vívidos recuerdos proustianos o, al menos, de aquella parte de la doctrina de Bergson que estimuló al genio de Proust. Pero el enfrentamiento principal alrededor del cual Eliot ha construido su poema es aquel que se produce entre la percepción del tiempo como una simple continuidad y el difícil concepto cristiano del hombre que vive, al mismo tiempo, «dentro y fuera del tiempo», inmerso en el flujo temporal pero capaz de alcanzar la eternidad, es decir, en la ausencia de tiempo, mediante la percepción de una existencia atemporal y por encima del mismo tiempo. Pero incluso para el más auténtico cristiano son raros los momentos en los cuales cede la presión del flujo temporal, aunque solamente sean estos escasos momentos los que redimen del triste derroche de la existencia no iluminada. Eliot recurre a su propia memoria por uno de esos momentos particularmente *poignants*, un momento de su infancia en el rosedal. Tema que ha sido usado otras veces por Eliot y que indudablemente ha surgido de una experiencia personal. Pero sus derivaciones son intrincadas y también ambiguas porque desatan todo el problema de cómo distinguir entre la visión sobrenatural y la simple ilusión. Aquí se introducen dos tipos de variaciones respecto al tema de la victoria sobre el tiempo: una sobre el «still point of the turning world»[19] (ya utilizada en la «Marcha Triunfal»), que es el equivalente matemático del *Motore Immoto* dantesco y que ofrece la posibilidad de evasión atemporal de las presiones externas del mundo. La otra vía de escape del tiempo es el arte, sugerida por los exquisitos versos finales de «Burnt Norton» sobre el jarrón chino:

[18] *«Tiempo presente y tiempo pasado / se hallan, tal vez, presentes en el tiempo futuro, / y el futuro incluido en el tiempo pasado».*

[19] *«El punto aquietado del mundo en rotación».*

Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness[20].

Con la frase que abre «East Coker», «En mi principio está mi fin», Eliot nos señala que su meditación sobre el tiempo está por extenderse a la historia. Con esta frase, que está muy próxima a la de Heráclito, «El principio y el fin son comunes», el poeta también nos indica la tendencia, siempre viva en él, a reconciliar los opuestos. Y el primer tiempo nos ilustra magníficamente, a la manera de una sutil elegía, el envejecimiento, el derrumbamiento, la ausencia y el renacimiento de todas las cosas. Son dos de las más bellas estrofas de Eliot. Pero el ciclo alterno de desaparición y germinación continúa después de la muerte, como se nos muestra por la extrañísima danza de los muertos, de los muertos cuya alma todavía no se ha desprendido de las sensaciones terrenas, danza que el poeta contempla con triste ironía y que restituye con el fuerte ritmo de las pisadas que baten la tierra; y que él sabe hacerla todavía más *etérea*, aunque controlada por él mismo, al relacionarla con otros tiempos más antiguos mediante el inteligente y discretísimo uso de una vieja ortografía. El segundo y el tercer tiempo son los más oscuros que Eliot haya escrito: la esperanza parece excluida, también ella bajo la tierra de aquellas casas derrumbadas y lejos de los danzarines que ya estaban muertos aunque deseaban vivir.

The houses are all gone under the sea.
The dancers are all gone under the hill[21].

Pero hacia el final del tercer tiempo sobreviene en su ánimo un extraño «quietismo». El alma no debe esforzarse para comprender ni luchar, ni siquiera para esperar ni para amar, «pues la esperanza sería esperanza de lo indebido». Solamente la Gracia podrá salvar; y ella es gratuita. El Dispensador de la Gracia está presente: ¿pero querrá obrar por nosotros? Y si lo hace, lo hace cruelmente porque el alma misma se manifiesta en el dolor.

Y aquí inicia el breve poema del cuarto tiempo, que nos muestra a Cristo como el cirujano cruelmente misericordioso que nos hace sangrar para curarnos; versos de un perturbador poder de penetración y de una todavía

[20] *«Sólo por la forma, la pauta / pueden palabra o música alcanzar / la quietud, como ahora un jarrón chino / se mueve eternamente en su quietud».*
[21] *«Las casas yacen bajo el mar. / Los bailarines yacen bajo el cerro».*

más perturbadora coherencia de imágenes, que nos presenta en visiones de nuestro tiempo el cruento misterio de la encarnación. Son de los versos más bellos de la literatura inglesa. Pero en el quinto y último tiempo, el poeta se muestra tranquilo por la salvación final de la humanidad, aunque todavía desesperado por la suya personal, él que ha tenido «veinte años en buena parte malgastados». Pero una idea social (la única en toda la obra de Eliot) lo tranquiliza y lo empuja a una «unión más limpia, una más honda comunión», simbolizada por la vasta uniformidad del mar que se nos muestra en los últimos versos para anticipar las maravillas del siguiente cuarteto.

«The Dry Salvages» podría ser denominado el más bello de los cuartetos si fuera lícito hacer distinciones en una obra tan sólidamente hilada entre sí y en la que cada parte reverbera la luz de las otras tres. Ciertamente, es aquella de más difícil comprensión y también la que nos presenta imágenes de un mayor resplandor de grandeza. Construida por completo sobre el grandioso contrapunto entre el ritmo marino y el fluvial, es decir, sobre el de la eternidad «advenida», fijada fuera del tiempo, y el del perpetuo fluir. Y se hace notar magníficamente cómo las campanas colgadas de las boyas, en el mar, tocan un «tiempo, no el nuestro», fuera de nuestra medida y ya en el límite de la eternidad atemporal. Sobre este rastro de los dos tiempos, uno de los cuales ya no lo es más, la historia es examinada de nuevo pero sin el temor del «corredor» cerrado, como lo había parecido en «Gerontion», porque ahora «el tiempo que destruye es el tiempo que acoge», el río (tiempo) lleva al mar (eternidad). Y ahora, después que el «perpetuo ángelus» de la campana marina ha resonado al principio del cuarto tiempo y en todo el poema, Eliot hace en el quinto su más completa exposición de aquello que está implícito en la «intersección de lo eterno con el tiempo». Mediante alusiones al rosedal y a los otros momentos de iluminación simbolizados en los tres cuartetos anteriores, él interpreta estos momentos como alusiones (*hints*) a la Gracia. Va más allá y vislumbra cómo estas «alusiones» pueden conducir a la verdad central de sus convicciones religiosas. Conviene leer estos versos, poblados de magníficas imágenes y que dan la llave del pensamiento de Eliot. La doctrina de la Encarnación es el eje sobre el cual ha girado el pensamiento de Eliot para alejarse de las herejías románticas decimonónicas de edificación del hombre, que se encarnan en las doctrinas opuestas, pero gemelas, de Marx y Nietzsche. Ambas exaltan el hecho de que el hombre puede venerar a Dios sirviéndose de la propia fuerza interior; la verdad, en cambio, dice Eliot, es que Dios se ha vuelto hombre. Y por eso propone una sociedad futura con un orden establecido en la cual, tanto los gobernantes como el pueblo, tengan en común la humildad frente a Dios.

«Little Gidding» está atravesado por completo por la sombra de la guerra. Quizá por esto el símbolo del fuego tiene tanta importancia. También es el poema donde todos los temas precedentes (el rosedal, la danza, el cirujano, el río, el mar) se repiten y convergen, adquiriendo con la proximidad un nuevo brillo en su significado. Estos temas recurrentes, cuya eficacia ya ha sido comprobada por Proust, alcanzan aquí el clímax de su potencialidad. En el primer tiempo, Eliot nos conduce a la iglesita de «Little Gidding» y nos impone sacar fuerza de los montes: «su comunicación es una lengua que arde más allá del lenguaje de los vivos». Y con la finalidad de hacerse entender mejor, en el poema que nos introduce al segundo movimiento se describe la muerte de los elementos, aire, tierra, agua y fuego. De inmediato, este pensamiento de la muerte de todo, lo encamina a un largo y desgarrador episodio de guerra. Porque el fuego del que ha hablado en el poema y aquel del que se habla en los primeros tercetos que siguen a continuación no es el fuego de la creación, sino el fuego hecho por el hombre para destruir al hombre, la negación de la eternidad. Escuchen:

In the uncertain hour before the morning
Near the ending of interminable night
At the recurrent end of the unending
After the dark dove with the flickering tongue
Had passed below the horizon of his homing[22].

Estamos en la Londres del *Blitz*; la «oscura ave» son los aviones de guerra y la «lengua llameante» son las bombas que sueltan desde el aire. En el pasaje de guerra «doméstica» evocado con extraordinaria sobriedad por una especie de rumor de vidrios rotos que crujen bajo los pies, con un solo adjetivo, «la calle deforme», el poeta en patrulla de guardia se encuentra con un hombre al que cree reconocer pero que no sabe de quién se trata: es su antiguo yo, el hombre sin fe y sin esperanza que fue en otro tiempo, también él, el espectro, está arrepentido y transformado por el impacto de la guerra. El diálogo recuerda intencionadamente el encuentro de Dante con Brunetto Latini y es de una afligida y conmovedora belleza. Y las últimas palabras del espectro son una admonición al poeta de que no podrá escapar del «alma exasperada» del tiempo:

[22] *«En la hora imprecisa que anuncia la mañana / cuando toca a su fin la noche inacabable / el reiterado término de lo interminable / después que el ave oscura de lengua llameante / hubo surcado el cielo de regreso al hogar».*

Unless restores by that refining fire
Where you must move in measure, like a dancer[23].

Palabras colmadas de alusiones dantescas y que, evocando la inesperada imagen de un bailarín en aquel lúgubre amanecer de la ciudad mutilada, nos dejan entrever un posible Paraíso más allá del fuego purgatorial.

El cuarto tiempo es el poema más bello de Eliot:

The dove descending breaks the air
Wiht flame of incandescent terror
Of which the tongues declare
The one discharge from sin and error.
The only hope, or else despair
Lies in the choice of pure or pyre
To be redeemed from fire by fire.

Who then devised the torment? Love.
Love is the unfamiliar Name
Behind the hands that wove
The intolerable shirt of flame
Which human power cannot remove.
We only live, only suspire
Consumed by either fire or fire[24].

El uso del doble sentido de los versos, que ha sido siempre notable en Eliot, alcanza aquí la máxima maestría. Es superfluo repetir que, en un determinado plano, *dove* representa a los bombarderos, y la guerra coloca al hombre en el cruento dilema (las «lenguas» de cada uno de los enemigos lo declaran) de morir en el fuego o de destruir mediante el fuego: o Londres o Berlín, en pocas palabras, tendrán que morir. Pero la *dove* es también la paloma del Pentecostés y las lenguas no son únicamente aquellas de los salvajes guerreros sino también aquellas de los profetas que nos enseñan los requisitos de nuestra posible redención.

[23] *«A menos que la cure ese fuego expiatorio / donde el compás te rige, igual que a un bailarín».*

[24] *«Desciende la paloma y rompe el aire / con llamas de terror incandescente / cuyas lenguas enuncian sin rival / la evasión del pecado y el error. / Nuestra sola esperanza o desaliento / yace en la elección de una u otra pira, / redimidos del fuego por el fuego. / ¿Y quién sino Amor ideó el tormento? / Pues Amor es el Nombre Excepcional / oculto tras las manos que tejieron / la intolerable túnica de llamas / que arrancar no logra el poder humano. / Sólo vivimos, sólo suspiramos / consumidos por uno u otro fuego».*

El poema alcanza el núcleo de su más profundo significado en el verso fuertemente acentuado que abre la segunda estrofa: «¿Y quién sino Amor ideó el tormento?». «Amor», una de las palabras más comunes, es ahora «excepcional» para una humanidad que no puede soportar demasiada realidad. Nos resulta penoso enfrentar el hecho de que el amor no es esencialmente felicidad sino sufrimiento. El peso intolerable de nuestros deseos («La intolerable túnica de llamas») camisa de Neso[25] que no nos la podemos quitar por nada que esté a nuestro alcance, sino únicamente por la Gracia, manifestación de la eternidad, fuera del tiempo.

En la quinta parte, como señalé, todos los temas se repasan y entrecruzan como en una sinfonía. Y los últimos versos llegan a su término con la idea de que todo

> Shall be well
> When the tongues of flame are in-folded
> Into the crowned knot of fire
> And the fire and the rose are one[26].

Con esta última reminiscencia dantesca, que nos hace confiar en la posible reconciliación de las llamas destructivas con la rosa de la luz, se cierran luminosamente los *Cuatro cuartetos*, el mayor poema que ha dado este siglo.

Poema, lo repito, que una lectura atenta nos revelará cargado de energías todavía no expresadas y que, por lo tanto, aún no quiero considerar como la última palabra de Eliot, sino como un preludio de su máxima obra.

Esto es lo que en una tercera o cuarta lectura atenta he podido percibir sobre el significado profundo de los *Cuartetos*; algunos puntos me siguen quedando oscuros. Pero si lo que he podido discernir a través de este fascinante entramado de imágenes puede ser útil a otro lector atento, que quizá tenga una interpretación diferente, mi esfuerzo no habrá sido en vano.

«Esfuerzo» es una palabra incorrecta; porque en realidad pocos deleites igualan al de discernir un pensamiento elevado en medio del fulgurante racimo de piedras preciosas de tantas imágenes.

Estas páginas sobre Eliot se han guisado en una sartén tan grande que si agrego más ingredientes a lo mejor mi condena no será mayor (por suerte

[25] *Camisa o túnica que, según la mitología, el centauro Neso empapó con su propia sangre, de efecto mortal, y que entregó a Deyanira asegurándole que era un filtro amoroso que conservaría para ella el amor de Hércules si éste la vestía* (N. del T.).

[26] *«Irá bien / cuando las lenguas ardientes se enlacen / en el nudo de fuego coronado / y la llama y la rosa sean uno».*

no estamos en unos de nuestros tribunales, que condenan a un individuo a cadena perpetua por homicidio premeditado *más* seis meses por tenencia ilegal de armas).

Quisiera exponerles un poco qué idea me he venido formando sobre la figura poética de este autor. Y trataré de ser breve.

Parece que sobre Eliot pesa el reproche de ser un «superintelectual». Él mismo dice en uno de sus ensayos (no me cansaré nunca de recomendar su lectura) que el poeta debe preocuparse tanto por pensar filosóficamente como por encontrar «un equivalente emocional del pensamiento, siendo emocional y no lógica la función esencial de la poesía». Las imágenes son los silogismos del poeta. Y todo el trabajo que Dante y Shakespeare han cumplido a la perfección consiste en «expresar la mayor intensidad emotiva de su tiempo, a partir de aquello que en su propio tiempo se ha podido pensar». Añade que es evidente que, cuanto más intelectual sea el poeta, tanto mejor será, porque así aquello por lo que se interesa tendrá mayor alcance y su manera de expresarlo será más madura.

Eliot, no obstante, pide formalmente al lector, como él ha dicho: «una firme dosis de trabajo intelectual», porque nuestra civilización, tal como está, es muy variada y compleja, y esta compleja variedad, cuando es reflejada por una sensibilidad refinada (la del poeta), debe producir resultados múltiples y complejos cuya percepción, por parte del lector, no puede obtenerse sin esfuerzo y voluntad.

Quisiera que releyeran los tres versos siguientes de *La tierra baldía*, que son un ejemplo perfecto de la concentración poética de Eliot:

> The river's tent is broken; the last fingers of leaf
> Clutch and sink into the wet bank. The wind
> Crosses the brown land, unheard[27].

Ahora se los traduzco, sin añadir nada pero sin descuidar nada de lo que pueda servir para evidenciar su carga emotiva:

[Durante el verano el cielo azul se extiende por encima del río como una tienda intocable]; ahora que estamos en otoño esta tienda es rasgada y queda hecha pedazos (las nubes). [Pero en verano el río está cubierto por otra magnífica bóveda, la formada por la fronda de los árboles que se asoman sobre el agua]; incluso ahora esta bóveda se resquebraja. No quedan más que pocas hojas por el suelo, a orillas del río, que se parecen a dedos

[27] *«Ya roto el pabellón del río, los últimos dedos de las hojas / se prenden y hunden en la húmeda orilla. El viento, / inoído, cruza la tierra parda».*

de ahogados que se aferran y hunden en la húmeda orilla. [En verano los prados alrededor del río están verdes por la hierba y poblados de personas, de enamorados, que vienen a comer; ahora que es otoño los prados ya no están verdes: la hierba ha desaparecido y es visible la tierra parduzca]; la soledad es tal que no hay nadie que pueda escuchar el viento otoñal que atraviesa los campos sin ningún oyente.

He necesitado una docena de líneas para expresar lo que el poeta ha dicho en tres versos. Vuelvan a leerlos y podrán constatar cómo yo no he añadido nada que no haya sido expresado o inevitablemente sugerido. Y ahora sí apreciarán el poder de concentración emocional de Eliot.

Y los versos sobre los que me he explayado aluden a una simple descripción del Támesis en otoño. ¡Imaginen, después, cuando los otros versos apelen a estados de ánimo, afectos y conceptos filosóficos! La poesía de Eliot (y toda la poesía moderna) exige ser leída con extrema atención, acompañada por una elevada intuición; este esfuerzo, como ya lo he dicho al hablar de Hopkins, debe realizarse una sola vez; cuando hayan entrado en la cadena de asociaciones del autor, las otras lecturas (del mismo poema) les parecerán fáciles y no tendrán más que saborear el concentradísimo licor, ya depurado para ustedes.

Otro postulado relevante de la poesía de Eliot es que las emociones del poeta no son importantes *en sí mismas*; lo que tiene valor artístico es el discurso que él forma con estas emociones. Un poema que atraviesa los siglos no es el resultado de un desahogo de sentimientos de quien escribe sino aquello en lo que el poeta ha logrado encontrar un «correlato objetivo» para sus sentimientos.

Hemos llegado a la famosa fórmula.

Este «correlato objetivo» es una serie de palabras, o una situación, o una sucesión de imágenes que al mismo tiempo sean cercanas al sentimiento particular del poeta y formen parte de la experiencia general presumida en el lector. Cuando estas imágenes lleguen al oído del lector, evocarán los sentimientos precisos del poeta. Supongamos que yo quisiera dar a entender a un amigo que vive a cinco kilómetros de mi casa que me siento deprimido y triste: sería inútil que me asome a la ventana y me lamente. Mi amigo no me escuchará. Pero si yo, mediante el teléfono, transformo mis lamentos en ondas eléctricas que, a su vez, el receptor en casa de mi amigo transformará en sonido, él estará perfectamente informado de mi estado de ánimo.

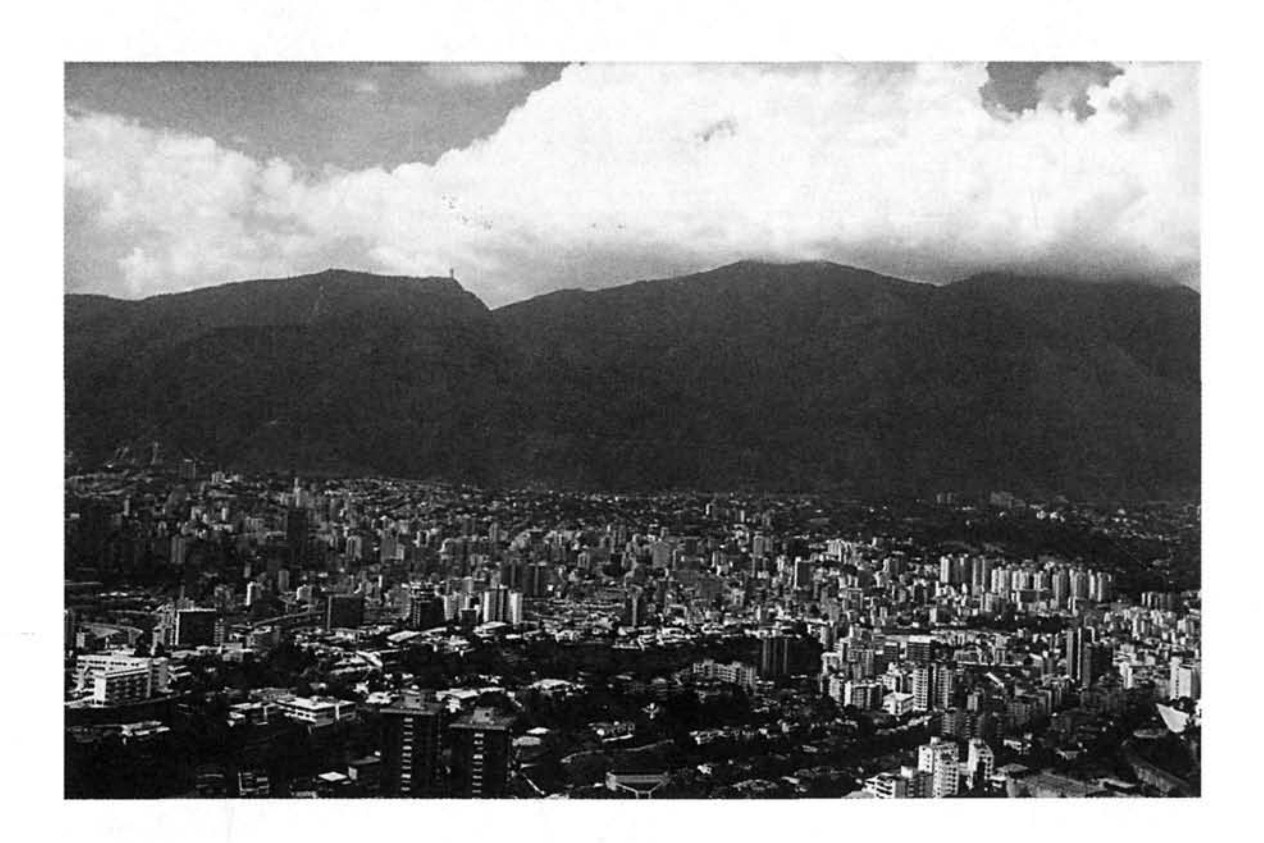
Un ejemplo superior de «correlato objetivo» perfectamente adaptado es el *Samson Agonistes*, donde Milton ha encontrado una situación dramática que exteriorizaba sus propias emociones, a las que ha podido dar una esta-

tura universal y comunicarlas para que lleguen hasta nosotros incluso tres siglos después.

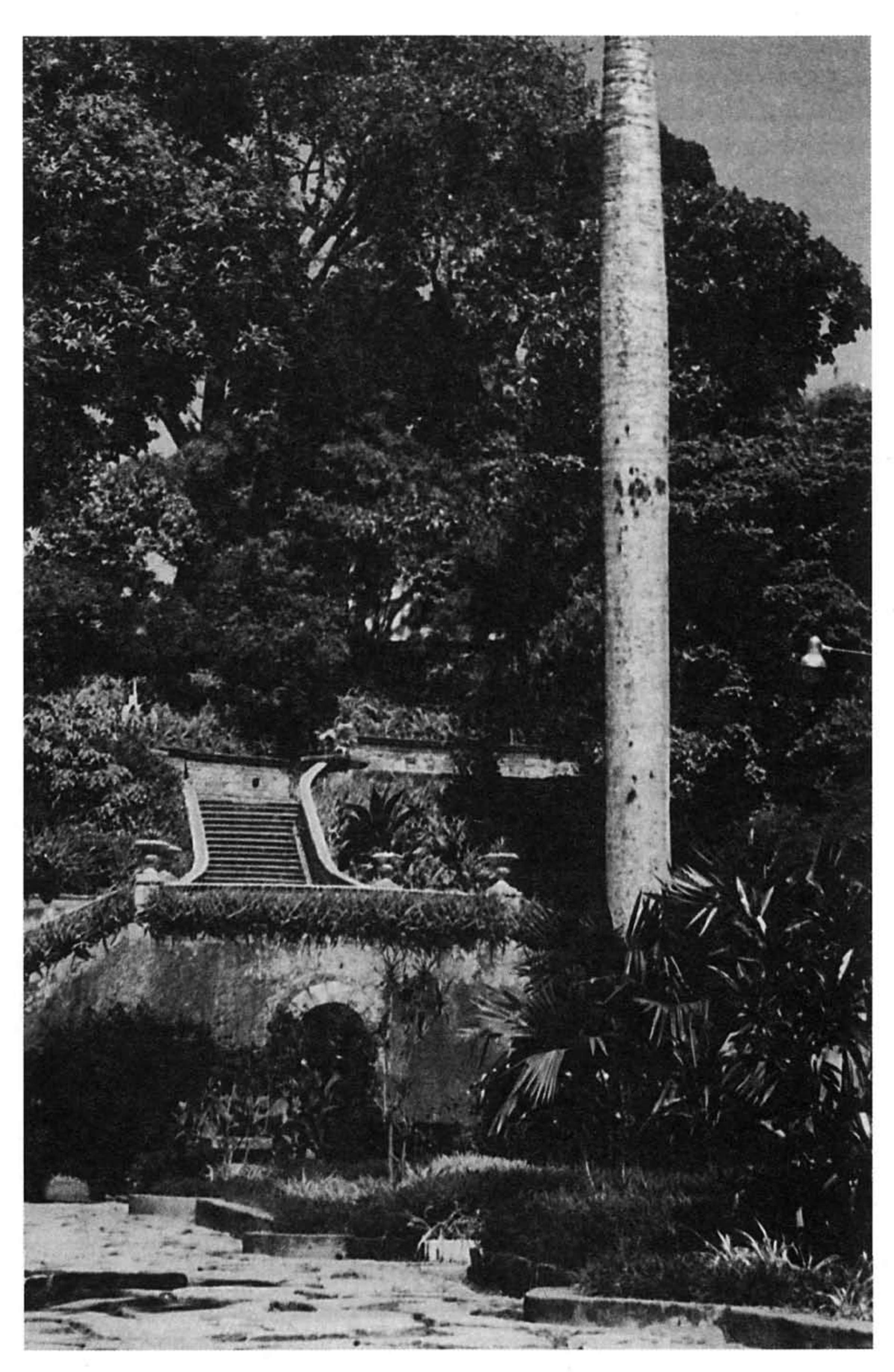
Lo que he dicho es la décima parte de lo que tendría que decir. Espero, sin embargo, que sirva como un «indicador» de mi manera de leer a Eliot; que, a fin de cuentas, es la misma manera con la que se debe leer *Les illuminations*, Mallarmé, Montale, Ungaretti, Hopkins, Valéry, el último Rilke, Eluard y muchísimos más.

En la recopilación de estas notas sobre Eliot ha sido de gran ayuda el libro de Matthiesen *The Achievement of T. S. Eliot*; como también el de Scott-James sobre la poesía inglesa moderna.

Traducción de Leonardo Valencia



Panorama de Caracas.



Sinfonía de Caracas. Jardines.

La legislación española sobre el cine (y 2)*

Emeterio Díez

Sosteníamos en un artículo anterior que el encubrimiento tras el adjetivo «español» de una escala de valores de partido y la identificación del «cine» con la actividad de producción han traído como consecuencia un intento de reducir la política cinematográfica y su máxima expresión, la Ley del Cine, a una política de protección de la «película española». Esta idea es producto de una gran tergiversación pues, siendo tantas las posibilidades de acción de gobierno, se han dictado aquellas medidas que, en realidad, benefician a tres grupos sociales: los políticos en el poder, la patronal de la producción y ciertos intelectuales. Estas fuerzas, decíamos, están ligadas por un «pacto proteccionista», el cual puede expresarse así: si el Estado dicta leyes que limiten la competencia de las películas extranjeras y fomenten la producción nacional, productores e intelectuales crearán una industria de producción de películas que dé empleo y, por lo tanto, bienestar económico y, sobre todo, pondrán a disposición del Estado un medio para difundir entre las masas los valores «españoles», en realidad, los valores establecidos.

Como vimos, los intereses del cine norteamericano y la disparidad de proyectos políticos presentes en la sociedad española impidieron que hasta 1939 el Estado cayese en esta simplificación. Ahora, en cambio, vamos a relatar cómo el franquismo entra en el pacto proteccionista, mientras la democracia se resiste a desmontarlo.

El franquismo: proteger para dirigir

En concreto, la política cinematográfica franquista se desarrolla en dos fases. Durante la guerra adopta la estrategia de la normalización. Normalizar significa que, en medio de la muerte y de la destrucción, el negocio del cine continúe, sometido ciertamente a una férrea economía de guerra y bajo una estricta censura, pero que continúe, ya que contribuye a la recaudación de fondos para armas y pertrechos y, por lo tanto, ayuda a la consecución de la Victoria. Así la entrada de cine se penaliza con el subsidio pro combatiente, un impuesto cuyos fondos se destinan a las familias de los solda-

* La primera parte de este trabajo se publicó en el n° 615.

dos. A continuación o al mismo tiempo, según las circunstancias, el franquismo desmonta la revolución en los territorios que va conquistando. De este modo, los empresarios cinematográficos recobran sus instalaciones y el derecho a la propiedad privada.

Concluida la guerra, la patronal y los intelectuales consiguen, por fin, su ansiada política de fomento de la producción. A cambio, y tal y como estaba implícito en el pacto proteccionista, el Nuevo Estado obtiene un cine propio que actúa como uno de sus mejores instrumentos de propaganda. En la conferencia titulada *Justificación del cinema español* (1945), un intelectual, Rafael Gil, defiende las películas españolas (franquistas) en la necesidad de...

> ... acudir a la gran batalla universal de las ideas, con sus ideas y sus sentimientos propios. En abrir combate con el cine materialista, y en derrotarle. En llevar a los espíritus torturados por la lucha, el rencor o la derrota el gran sedante de lo espiritual y lo humano.
>
> Ha llegado la hora de olvidarse del modo de ser de los demás para recordarnos cómo somos nosotros... Hagamos las películas del hogar español, del campo español, de los hombres y de las mujeres de España. Y si las hacemos bien, si acertamos a reflejar lo que de humano, espiritual y católico hay en nuestro modo de ser y sentir, ya podemos tener la seguridad de que el cine español existe y de que se impondrá en el mundo entero.

Las primeras medidas protectoras se toman en 1939, aunque sólo aparecen en el BOE posteriormente, «pues se quería antes ver y comprobar los resultados en la práctica»[1]. En concreto, las normas de 1939 surgen de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía. El primer objetivo de su presidente, Santos Bollar, es dar trabajo a los laboratorios y a los estudios de rodaje, que casi siempre también lo son de doblaje, para que el país disponga de una infraestructura industrial sobre la que se sostenga la producción de películas propias. Con este propósito, exige que las películas extranjeras entren en soporte negativo para que sus copias se tiren en los laboratorios españoles. Asimismo, deben doblarse en los estudios españoles el 90% de los títulos importados. En segundo lugar, el Nuevo Estado intenta que las empresas extranjeras inviertan en cine español parte del dinero que recaudan en el país y, al mismo tiempo, se impliquen en la exportación de ese cine español, de modo que los beneficios generados en

[1] Índice Cinematográfico de España. Para guía y orientación de productores, distribuidores y empresas, *Madrid, Ediciones Marisal, 1941, pp. 472-473.*

el extranjero contrarresten las divisas gastadas por la industria en la compra de película virgen, tecnología y energía eléctrica[2]. Para conseguir este segundo propósito se establecen dos fórmulas.

La primera consiste en firmar con Alemania e Italia pactos bilaterales en los que se busca una balanza comercial equilibrada por medio de acuerdos sobre paridad de las monedas o bien mediante convenios de coproducción de películas, método que permite proyectos más ambiciosos financieramente y en teoría más fáciles de exportar. En realidad, en octubre de 1938 ya se había firmado un pacto en este sentido con Italia y, por lo tanto, en febrero de 1939 se inicia el rodaje de la primera película francofascista: *Los hijos de la noche / I figli della notte* (1939). No obstante, la fórmula de los acuerdos cinematográficos bilaterales desaparece hacia 1941-1942 por los pobres resultados obtenidos y por la negativa de los nazis a coproducir con España. Desde ese momento, Alemania e Italia deben también cumplir con las normas de protección que por entonces se comienzan a publicar en el BOE.

Con el resto de los países, Santos Bollar adopta unas medidas con una filosofía similar, aunque el procedimiento es distinto. Únicamente pueden importar películas extranjeras aquellas empresas que se implican en la producción de películas en España. En concreto, se conceden diez licencias de importación por cada película española producida, siempre que se destine a la exportación y su coste supere las 400.000 pesetas. Además, se dan todo tipo de facilidades para que las empresas contraten personal técnico y adquieran tecnología si con ello contribuyen a mejorar la calidad del filme. En un principio, las casas norteamericanas se niegan a entrar en este juego, salvo la RKO –entonces en una situación muy difícil–, la Columbia y una productora independiente, Grand National.

Pese a esta resistencia, la Subcomisión Reguladora de Cinematografía insiste en su proyecto y desde 1941 dicta, en colaboración con el Sindicato Nacional del Espectáculo, un conjunto de normas que completan, endu-

[2] *Servicio Sindical Cámara Española de Cinematografía, Circular nº 105, 19-VII-1939,* Archivo General de la Administración Sección Cultura (AGA), *270. Bollar resume así las excelencias de su plan: «La importación de películas, aunque restringida, no se interrumpe, pero al Estado no le cuesta un céntimo. Al mismo tiempo contribuye a producir películas buenas en España. Año tras año se irá mejorando la producción nacional si estas películas han de pagar las que se importen. Y finalmente, el Estado se convertirá de deudor en acreedor, obteniendo una fuente saneada de divisas allí donde antes tenía que pagarlas. Esto sin contar con el factor espiritual y la inmensa labor de propaganda que podemos hacer sólo llevando al extranjero nuestras películas de largometraje y documentales como exponente de la potencialidad de la nueva España». Santos B. Bollar, «Reorganización de nuestra industria cinematográfica,* Ya, *22-X-1939.*

recen y llevan al BOE la política cinematográfica del Nuevo Estado. Básicamente se toman las siguientes decisiones: 1) control de la lucha de clases a través del Sindicato Nacional del Espectáculo; 2) el Estado financia por sí mismo y monopoliza la producción de un bien tan particular, a la vez educativo y propagandístico, como son los noticiarios y los documentales (el NO-DO); 3) el sistema fiscal penaliza la comercialización y beneficia la producción; y 4) el Estado fomenta la producción privada ofreciendo al productor y a los intelectuales transferencias de capital mediante: 4a) permisos de importación (sólo pueden comerciar con películas extranjeras las empresas que produzcan o financien cine nacional); 4b) fondo de protección (se nutre con lo que pagan las películas extranjeras al entrar en España y doblarse al español y se emplea en créditos, premios, ayudas a la escritura de guiones y becas de formación; y 4c) cuota de pantalla (una semana de cine español por cada seis semanas de cine extranjero). En los años siguientes otras disposiciones van extendiendo la protección a nuevos ámbitos o bien aparecen rectificaciones. En concreto, las dos modificaciones básicas se producen en 1952 y 1964.

Para hacerse una idea de lo que supone esta protección, podemos decir que en los años cincuenta el Estado facilita –a través de los gravámenes que impone al cine extranjero– el 52% del capital que manejan los productores: un 40% a fondo perdido por medio de los permisos, premios, ayudas a los guiones y becas, y un 12% de los créditos, que deben devolverse. La cuota de pantalla, por su parte, debería contribuir a que la película española ganase en taquilla otro 38% de los ingresos, mientras el 10% restante provendría de la exportación. Toda esta ayuda –y la limitación de la competencia exterior por medio de contingentes y tasas– permite a la industria española del cine recobrar muy pronto los índices de producción de la República, cuando otras actividades económicas entran en recesión.

Ahora bien, lo que logra el franquismo con su política cinematográfica no está a la altura de su gran esfuerzo protector, ni mucho menos del contexto histórico (entonces el cine es un espectáculo de masas). La industria franquista de producción de películas renquea continuamente por falta de respuesta de los espectadores, no sólo nacionales sino también extranjeros, pues una condición básica para su desarrollo es recuperar las divisas invertidas en la compra de factores productivos. Este rechazo del público se explica por el dirigismo del Estado, por el pacto que exigen de los productores e intelectuales películas defensoras del poder establecido, es decir, pensadas para satisfacer a las comisiones que conceden las ayudas. Lo más grave es que el dirigismo cultural provoca pronto unos niveles muy elevados de corrupción. Sin embargo, el régimen tolera esta práctica para que los

proteccionistas se animen a rodar un cine de propaganda, o cuanto menos, evasivo, y desde luego, desechen acometer películas contestatarias, si bien desde los años sesenta se protege hasta los filmes críticos como prueba de apertura del régimen. De esta forma los intelectuales antifranquistas, cada vez más numerosos, viven en permanente contradicción. Quieren derribar el régimen, pero viven del dinero que proporciona un sistema de protección que ha nacido para mantener el régimen.

La democracia: la transición audiovisual pendiente

Es a partir de 1976, tras la muerte del dictador, cuando se inicia el desmontaje del sistema de producción de películas nacido del 18 de julio. Dicho desmontaje requiere poner fin a cuatro instituciones: la censura, el aparato represivo, el sindicato vertical y el sistema de fomento. Cada una de estas instituciones había sido la recompensa que, respectivamente, habían recibido los católicos, el ejército, los falangistas y la patronal por su implicación en el Alzamiento. Pues bien, la transición hacia la libertad de expresión se produce con alguna estridencia tanto por exceso (el cine erótico) como por defecto (*El crimen de Cuenca*, 1980), pero, en líneas generales, las películas abordan todos los temas sin graves tensiones. Asimismo sólo en incidentes muy concretos algún profesional termina en la cárcel, como es el caso de la detención de los miembros de la productora Araba Films. Respecto al cambio sindical, parece que éste va a consistir en una vuelta al asociacionismo de clase. Sin embargo, la crisis económica del petróleo, la transformación tecnológica hacia la industria audiovisual, la España de las autonomías y el declive del comunismo fragmentan el movimiento obrero en múltiples asociaciones corporativas, de modo que los asalariados se muestran incapaces de proponer una política cinematográfica propia. En cuanto al sistema de fomento, si lo antifranquista hubiese sido avanzar hacia un cine económicamente más libre y competitivo, la mencionada crisis económica de los setenta, la propia crisis del cine y la necesidad de controlar ciertos medios de comunicación que ayuden a la transición política, mantienen el anterior marco legal de fomento, defendido como la única forma de que, en ese período de recesión, la industria española del cine no desaparezca. Además la política de fomento está amparada por la Constitución de 1978.

En realidad, el marco constitucional es ambivalente, por no decir contradictorio. Acepta la intervención del Estado en la economía para defender y desarrollar sectores industriales básicos para la colectividad por su valor

estratégico o cultural, pero también salvaguarda la libertad de empresa, el libre comercio y la soberanía del consumidor[3]. En esta pugna de derechos, quienes dicen abogar por una auténtica economía de mercado son las empresas ligadas a intereses norteamericanos, mientras el capital nacional propugna para la industria del cine lo que luego se llamaría la excepción cultural. Lo cierto es que Hollywood se burla del libre mercado con sus prácticas oligopolísticas y los productores e intelectuales españoles vuelven a aliarse con el poder político para construir un espacio audiovisual del partido y de clase.

En efecto, los gobiernos democráticos, lejos de responder al equilibrio de oportunidades que demanda la Constitución, renuevan con los productores y con los autores el pacto proteccionista, es decir, pese a lo que digan los programas electorales (bastante radicales en los años de la transición política), los partidos que se suceden en el poder (UCD, PSOE, PP) apenas se diferencian en su práctica cinematográfica. Existe, si no un pensamiento único, sí una práctica única, más allá de dudar entre ayudas subjetivas u objetivas. En realidad, este dilema ya existía bajo el franquismo y obedece a un falso debate: ¿Se debe proteger al autor o al productor? Digo falso debate no tanto porque en el cine sean inseparables ambos factores (creación y capital), sino porque, ya lo hemos dicho, se pretende confundir política cinematográfica con política de protección específica para esos dos grupos sociales. En concreto, los «autores» son quienes demandan las ayudas subjetivas, mientras los productores apuestan por las ayudas objetivas. Las primeras se basan en el juicio de un grupo de expertos que valoran la «calidad» de una película a la vista de su guión, de su equipo técnico y artístico y de otras cuestiones de índole fundamentalmente intelectual. Se disponen en el «decreto Miró» de 1983, del que el PSOE reniega más tarde. Las ayudas objetivas se basan en la recaudación obtenida por la película en taquilla, de modo que el público decide quién recibe mayor o menor subvención. Así se disponen, salvo ciertas excepciones (nuevos autores, películas experimentales), en la legislación de la UCD, en el «decreto Semprún», en la legislación del PP y también en la Unión Europea, ámbito de decisión que cada vez marca más la política cinematográfica, si bien no todos sus miembros comparten la actual política de excepción cultural[4].

[3] *Mercedes Lafuente Benaches, «Las ayudas económicas a la cinematografía española»,* Revista de Administración Pública, *nº 124, 1991, pp. 379-395.*

[4] *Precisamente, la entrada en la Unión Europea ha difuminado aún más el concepto «cine español». El artículo segundo de la nueva Ley de Cine, donde se define qué es una película española, se debate entre la necesidad de defender lo español y, al mismo tiempo, no discriminar a la Unión Europea, lo que supondría su ilegalidad. En concreto se dice que «tendrán*

Cabe preguntarse qué sistema es el mejor, si las ayudas objetivas o las subjetivas. La verdad es que ambas presentan graves inconvenientes tal y como han sido formuladas. Las ayudas objetivas sólo tienen en cuenta las entradas vendidas, es decir, los votos de un público que, dado el precio del cine y la estructura del parque de salas en España, es mayoritariamente joven, soltero, urbano, con buen nivel de estudios y de clase media y alta. Se ignora por completo al resto del público y, sobre todo, se ignora al espectador que hoy consume el cine español a través del vídeo y de la televisión. En este sentido, es un error decir que son ayudas objetivas. Lo contrario, la subvención según los criterios subjetivos de una comisión, conduce al dirigismo y al amiguismo, lleva a premiar lo que a juicio del público no es «de interés general» y otorga un poder excesivo al director, pues éste tiende a pensar que la subvención se la conceden a él. Por otro lado, sea cual fuere el sistema de protección elegido, el Estado no sólo ayuda al cine sino también a otros espectáculos como el teatro o la música clásica, de modo que si el gobierno reparte los fondos sin aplicar criterios iguales para todos (número de trabajadores, infraestructura industrial, ingresos en taquilla, etc.) puede atentar, está atentando, contra el principio de libre competencia.

Pero independientemente del sistema proteccionista adoptado, ninguno detiene la dura crisis que sufre la industria del cine en este período. De los 35.000 trabajadores empleados en los años sesenta se pasa a menos de 30.000 en 1992 (incluidos en esta última cifra los sectores del vídeo y la televisión). Sin embargo, hoy se consumen más imágenes que nunca y, en consecuencia, debería haber mayor población ocupada. Curiosamente, la caída del empleo ha sido dramática en la exhibición, esto es, entre aquellos oficios ajenos al pacto proteccionista. Hay que recordar que las 4.096 salas de 1980 se quedan en 1.773 en 1990. Es cierto que el número de pantallas es superior, pero también lo es que la multisala reduce plantilla y butacas.

nacionalidad española las obras realizadas por una empresa de producción española, o aquellas realizadas por una empresa de un Estado miembro de la Unión Europea, o del Espacio Económico Europeo, establecida en España, a cuyas obras sea expedido por órgano competente certificado de nacionalidad española». Dicho certificado se concede cuando se cumplen cuatro requisitos: 1) un 75% de los autores de la película y del personal técnico y artístico son españoles (o pertenecen a nacionalidades de la Unión Europea); 2) la película debe realizarse en castellano o en alguna de las demás lenguas oficiales españolas, pero sólo «preferentemente» y no «exclusivamente» en esos idiomas, pues caben el inglés, el francés, etc.; 3) la postproducción y el proceso de laboratorio se realizarán tanto en España como en el territorio de la Unión Europea, mientras el rodaje se llevará a cabo donde las exigencias del guión lo indiquen, ya sea Marruecos o Japón.

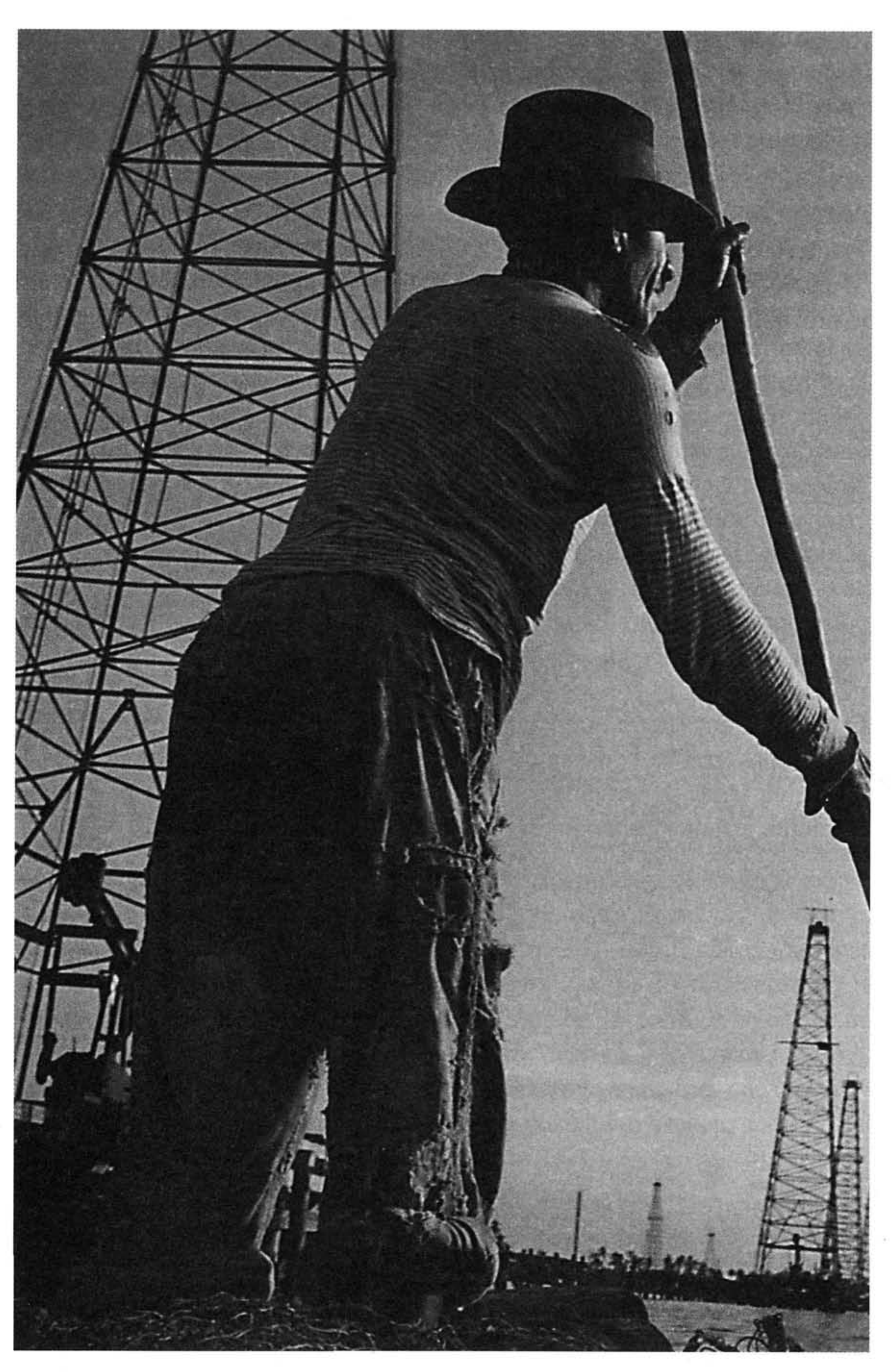
Respecto al público, el otro gran olvidado, éste responde a su exclusión de la política cinematográfica con un rechazo del cine español. Si en 1975 la cuota del cine nacional en su propio mercado era de un 28,74 %, en 1980, con el gobierno de la UCD, baja al 20,18 %, en 1993, con el PSOE, al 8,75%; y en 1999, dentro de una fase expansiva que coincide con la llegada al poder del PP, sube al 14%, lo que significa que aún estamos lejos del porcentaje óptimo: alrededor del 30%. Por el contrario, Hollywood consigue hacerse con un alto porcentaje de la taquilla con tan sólo un puñado de títulos exitosos, lo que cuestiona la operatividad de la cuota de pantalla. Pero lo más grave es que ni siquiera quienes están dentro del pacto salen adelante. Productores e intelectuales consiguen que el Estado sea la principal fuente de financiación (entre el 36% y el 50% del presupuesto), pero toda esta ayuda no impide que la producción sufra un descenso drástico: de 116 largometrajes de media entre 1976 y 1982 (un buen número, películas eróticas) hemos pasado a 63 en el período socialista. Con el PP se abre un camino de tendencia, pero todavía un porcentaje relevante de la producción ni siquiera se estrena y sólo una parte recupera la inversión.

El fracaso del sistema de fomento se encuentra en que implícitamente se halla sujeto al pacto proteccionista, es decir, subordinado al poder político. De nuevo el gobierno de turno obtiene de los productores e intelectuales películas que difunden su nueva idea de la cultura oficial (ahora laica, urbana, feminista o plurinacional) aunque, en realidad, las películas dejan pronto de interesarle. Así lo demuestra el abandono por los gobiernos vasco y catalán de otro cine de partido en el que en principio se puso mucho esfuerzo: los cines autonómicos. Ahora el objetivo del poder político es la televisión. El problema es que la televisión actúa de motor financiero de todo el sector audiovisual y la intervención de los partidos –control de las cadenas públicas a costa de un déficit multimillonario, tardía implantación de la televisión privada y guerras mediáticas– impide la configuración de un mercado transparente y con ello la salida de la crisis y la expansión de la industria[5]. Una vez más el poder político apoya la industria, pero impone unas condiciones de control que sólo hacen posible un espacio audiovisual de partido y de clase.

[5] *Para el tema del clientelismo político y la corrupción en la televisión cualquier período y bajo cualquier aspecto véase: Manuel Campo Vidal,* La transición audiovisual pendiente, *Barcelona, Ediciones B, 1997; José Miguel Contrera,* Vida política y televisión, *Madrid, Espasa-Calpe, 1990; Jesús García Jiménez,* Radiotelevisión y política cultural en el franquismo, *Madrid, CSIC, 1980; Mauro Muñiz,* La madre de todas las corrupciones: el felipismo en televisión, *Madrid, Barbarroja, 1995; Manuel Piedrahita,* El rapto de la televisión pública, *Madrid, Nóesis, 1994.*

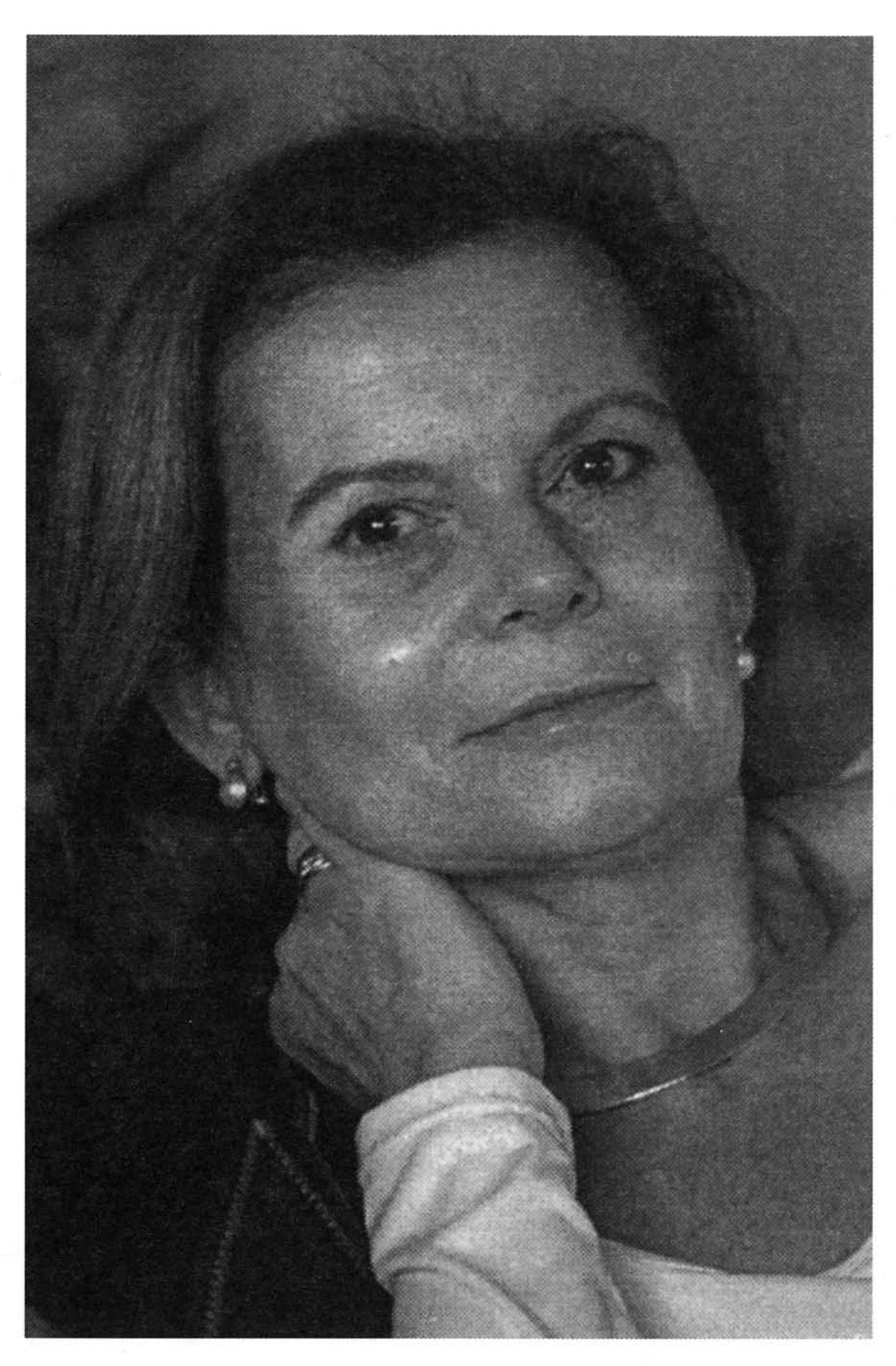
En fin, la Ley de Fomento y Promoción de la Cinematografía y el Audiovisual que el Parlamento aprobó el pasado 27 de junio con 192 votos a favor, 109 en contra y dos abstenciones es eso: una ley para el «fomento y promoción» del partido en el poder, la patronal de la producción y la elite profesional. Es cierto que en la exposición de motivos se dice que la reglamentación que de la Ley se derive se basará «en los principios de libertad de expresión, pluralismo, protección de los autores y sus obras, promoción de la diversidad cultural y lingüística, protección de los menores y de la dignidad humana y protección de los consumidores». Pero la experiencia de la normativa anterior nos dice que el público, la masa de trabajadores de la industria y los partidos minoritarios serán una vez más ignorados, quedando en el olvido temas tan importantes como el precio del cine, la formación audiovisual del público, la creación de puestos de trabajo, las condiciones laborales o la posibilidad de que cualquier grupo social pueda crear y difundir programas audiovisuales con la misma libertad con la que se publica la prensa. Son estos intereses los grandes perjudicados con el actual marco legal de la industria audiovisual y no, como se dice, el oligopolio norteamericano. La situación generada en 1998 por la guerra digital, cuando el cine español se queda sin medios financieros mientras las dos plataformas pagan precios desorbitados por el cine de Disney, Warner o Columbia[6], demuestra que Hollywood sigue felicitándose de que la política cinematográfica consista en dar satisfacción a ciertas demandas partidistas, en lugar de garantizar un mercado competitivo, libre y plural que posibilite afrontar con éxito la revolución digital que se prepara.

[6] *Jesús Cacho,* El negocio de la libertad, *Madrid, Foca, 1999.*



Panorama económico de Venezuela.

CALLEJERO



Carmen Riera.

Entrevista con Carmen Riera*

Reina Roffé

–En la «Nota» final de su novela Por el cielo y más allá *usted dice que, con la escritura de este libro, intenta pagar una deuda con su abuela y con la isla de Cuba, «a la que tantos mallorquines emigraron hasta bien entrado el siglo XX». Evidentemente, su abuela fue un personaje importante para usted, además a ella está dedicada la novela. ¿De qué deuda se trata?*

–Lo de mi abuela es porque ella relataba muy bien historias. Yo digo siempre que soy escritora porque quiero continuar los cuentos que contaba mi abuela que, en realidad, no eran cuentos, sino retazos de vida suya, de la familia, de sus parientes. Por eso, ella solía hablar mucho de Cuba, por cuestiones familiares. Entonces, yo quería rendirle homenaje en este libro.

–¿Tenía familia en Cuba?

–Digamos que sí. Era descendiente del general Weyler, el que mandó el gobierno español en el año 1896 para atajar la insurrección cubana, la que luego dio lugar a la guerra con Estados Unidos. Por eso había oído hablar mucho de Cuba, no tanto de la Cuba anterior, que es la que yo trato en esta novela, sino de la Cuba del '98.

–También en la «Nota» final, usted dice: «no hace tanto que fuimos emigrantes y negreros». Toda la novela está en función de recordar el pasado, un episodio de la historia. ¿Usted cree que los españoles de hoy en día están impulsados a la desmemoria?

–Sí, sin duda. Pero no sólo los españoles, sino también muchísimos otros pueblos europeos y también americanos. Si pensamos en la historia de Estados Unidos, vaya pueblo desmemoriado, ¿no? Lo que pasó con las tribus de indios americanos realmente pone los pelos de punta, nadie se

* *Entrevista celebrada en Madrid con motivo de la visita de la autora a esta ciudad para presentar la versión al castellano de su novela* Por el cielo y más allá.

acuerda de esta masacre, por ejemplo. Quizá, para sobrevivir, se necesita borrar ciertos recuerdos. A veces ocurre eso. Hay gente que necesita borrar el pasado. Pero yo creo que sin mirar el pasado encaramos mal el futuro. Es muy importante en este momento de España, en el que hay tantos problemas con la inmigración, en el que existe tanta necesidad de brazos ajenos para poder sacar a flote la economía, mirar hacia atrás y pensar que durante muchas épocas nosotros fuimos emigrantes. Emigramos a América y también a Alemania, de donde venían muchas divisas.

–¿La novela histórica es un buen medio para luchar contra el olvido?

–Para mí, sí. Cada uno, supongo, hace como puede, pero para mí es una manera de recuperar el pasado y hacerlo presente.

–Por el cielo y más allá *narra las aventuras y desventuras de María Fortaleza, una joven mallorquina en la Cuba española de mediados del siglo XIX. Historia de los «chuetas» (judíos conversos) mallorquines que enlaza con su novela anterior,* En el último azul, *por el tema y también porque la protagonista es descendiente de Isabel Tarongí, quemada en la hoguera por la Inquisición en la isla de Mallorca en 1691. ¿Cree, realmente, que con estas dos obras cierra el ciclo dedicado a los judíos conversos mallorquines?*

–Por mi parte, quisiera dejarlo aquí. Pues pienso que ya saldé la deuda que tenía con ellos: hablar de una minoría cercana y restaurar un poco su memoria. Ahora, por ejemplo, estoy escribiendo sobre algo muy distinto.

–¿Y por qué eligió precisamente a los «chuetas» para restaurar su memoria?

–Los llamados chuetas todavía existen en Mallorca. Actualmente, conforman una minoría ya más integrada. Pero hasta hace muy poco fueron ignorados y rechazados, y lo fueron durante muchísimos siglos. Y pensé cómo era posible que una minoría de antiguos judíos, que llegaron, incluso, mucho antes que los cristianos a Mallorca, tuvieran una situación de opresión en una isla pequeña como es Mallorca. A mí, que me interesan las minorías y los marginados, este tema –por otra parte, riquísimo– me dio pie para escribir. Además, es un tema que ha sido poco tratado. Alguna novela hay, por ejemplo, *Los muertos mandan*, de Blasco Ibáñez, que trata de la cuestión, pero no del modo en que yo la he tratado, sino de una manera más superficial y alejada.

–¿Qué procedencia tiene su apellido?

–Es catalán. Riera, río pequeño. Quizá como tantos otros apellidos que hablan de referentes topográficos y demás, tiene, seguramente, antecedentes judaicos. A mí no me importaría nada, al contrario, yo me sentiría orgullosa de ser judía.

–¿Ha tratado de averiguar este posible origen?

–Sí, pero no he podido encontrar nada. Posiblemente lo sea, pero es que en Mallorca solamente quedan marcados aquellos apellidos cuyos antecedentes o cuyas personas originarias fueron a la hoguera.

–En Por el cielo y más allá *usted explora deliberadamente las posibilidades del folletín. Sin embargo, se trata de un género considerado menor. ¿Por qué el folletín?*

–En primer lugar yo no empleo el género sino la técnica del folletín, que es algo distinto. Galdós, nuestro novelista más importante del siglo XIX, se nutrió de la técnica del folletín que, además, emplearon todo lo que pudieron los grandes novelistas del XIX para tener atrapado al lector, para que la novela vaya en un *crescendo* y no la pueda dejar. Y eso era lo que a mí me interesaba; es decir, utilizar esta técnica así como en el libro anterior, *En el último azul*, utilicé la técnica de la novela bizantina, que era también la novela típica y tópica de los siglos XVI y XVII en España. Pues en el XIX, la novela romántica se nutría de la técnica del folletín y por eso la he utilizado.

–En esta última novela publicada, usted trabaja con patrones bien definidos: Miguel y Gabriel, hijos del señor Fortaleza, son los típicos pendencieros y mujeriegos; María es una suerte de víctima inocente de todo tipo de maquinaciones; Ángela Fortaleza representa la doctrina esclavista oficial; Custodio Fortaleza y el general Rodríguez de la Coca se rigen por sus propios intereses. ¿Estos estereotipos responden a la dinámica propia del folletín o son para reforzar ciertas características de los personajes?

–Un poco las dos cosas, porque hay ciertos tópicos que recoge la novela romántica; por ejemplo, que sea la historia de una persona que, a la vez, es poeta o poetisa (como se decía entonces), los hijos de familia que son pendencieros, jugadores y tarambanas, es decir, toda una serie de tipologías

que da la novela del XIX. Incluso la confección de una fiesta, pues siempre una fiesta es un lugar estupendo para que se encuentren y reencuentren personajes. Es decir, hay una serie de estereotipos de la novela romántica que yo intencionadamente quise aprovechar.

–En Por el cielo y más allá *es la hermana del novio, Ángela, quien suplanta a éste e intenta enamorar a Isabel con sus cartas. En vez de Isabel, es María, su hermana, quien responde. Ambas mujeres, Ángela y María, sustituyen a la pareja en la seducción. Dos mujeres que, a través de la palabra escrita, se proyectan y pueden dar rienda suelta a su imaginación, a sus pasiones ocultas gracias al elemento epistolar en juego.*

–Efectivamente, sobre todo en el siglo XIX, las mujeres estaban faltas de acción, no se las dejaba intervenir en la acción, pero sí podían, a través de la palabra, tejer un mundo personal, y eso les ocurre a estas dos mujeres: se van configurando a través de la palabra escrita. Ángela, en especial, se da cuenta de que existe una serie de sensaciones y sentimientos mientras los está poniendo por carta. Se está, incluso, fabulando un mundo privado mediante esas cartas que, en realidad, dirige a alguien que no es, digamos, su corresponsal directo, sino que lo hace en nombre de su hermano.

–¿La idea de suplantación estaba presente en usted cuando empezó la novela?

–Yo escribí otra, que se titula *Por persona interpuesta*, que pasa también en Latinoamérica, en la Argentina, aunque no se habla del país en concreto, en la que hay un escritor que se hace pasar por otro. A mí el tema de la suplantación desde siempre me ha interesado mucho. El problema de la identidad, de saber quiénes somos, cuántas personas llevamos dentro, cómo nos podemos desarrollar en un momento dado de una manera diferente a como pensábamos. Es decir, todo ese tema tan ambiguo de la personalidad, de la creación, del propio yo y del personaje, me preocupa mucho y, quizá por eso, en este libro también surge.

–Hay un marcado tratamiento de la ambigüedad en casi toda su obra.

–Sí, en varios de mis libros. Yo pienso que el arte es ambiguo, que lo que está definido interesa menos, que los contornos de lo ambiguo son verdaderamente interesantes y artísticos y, por tanto, supongo que de ahí parte ese hecho del sí, pero no; de la ambigüedad, que tantas veces aparece en mis textos.

–Por otra parte, el final de Por el cielo y más allá *también es ambiguo, tiene un doble final. A propósito, ¿la posible, sugerida fuga de María de Fortaleza en el aerostático es para salvarla o para introducir un elemento mágico a lo García Márquez?*

–Sí, en García Márquez hay un personaje que se va hacia el aire con una sábana. Contaba él que, hasta que no encontró ese elemento, levitar le parecía demasiado milagroso. Pero quiero decirle que yo leí muchas crónicas de la época y el aerostático, concretamente en el que se pierde mi personaje, fue por aquellos días muy importante en La Habana. Es decir, a ese globo le pasó lo que yo cuento, empezó a subir y se perdió por los aires, está documentado. Lo que pasa es que no llevaba a mi protagonista a bordo. Entonces, yo utilicé ese referente. Para lo que ocurre luego, es imprescindible el epílogo. Yo creo realmente que mi protagonista, María, muere en el patíbulo. Pero no quise que la novela terminara tan mal; entonces, pensé que era mejor darle esta posible salida, que el lector escogiera, tuviera la última palabra.

–Usted ha dicho que se considera una persona poco ambiciosa, pero de una gran ambición como escritora, porque le gustaría ser capaz de rescribir El Quijote *y* El bosque de la noche, *de Djuna Barnes. Dos libros que son como el día y la noche. ¿Cómo se puede entender esto?*

–Es cierto, son totalmente diferentes. Pero se entiende, precisamente, en el sentido de la ambición infinita, obras que a mí me interesan mucho y que, por tanto, lo que me gustaría es escribir algo que las superara, claro, aunque son opuestas. Y por eso la ambición literaria es enorme, porque quisiera unir dos libros que nada tienen que ver.

–Me llamó la atención que mencionara dos polos y eligiera una obra, digamos, minoritaria, de culto, como es El bosque de la noche *de Barnes. ¿Le interesan particularmente las escritoras norteamericanas?*

–Algunas, aunque no soy una experta en autoras norteamericanas; he leído a algunas que me han gustado mucho. Elegí *El bosque de la noche* porque es una novela de atmósfera, absolutamente ambigua y que, sobre todo, sugiere. Además, es la novela de una mujer que siempre está como bordeando un límite. Eso de bordear los límites, estar en una frontera me seduce, quizá porque soy mujer y escribo en una lengua que no es la mayoritaria de las lenguas españolas; soy de Mallorca, una isla, es decir, soy un personaje realmente periférico como escritora.

–Hay un tema que es casi una constante en su obra: la dificultad que existe para el buen entendimiento en las relaciones personales. Por sus libros circulan amantes despechadas, hijas con serios conflictos, hombres con problemas de poder. La incomprensión, la falta de diálogo, que afectan tanto a nivel individual como social, impregnan la atmósfera de sus ficciones. ¿Vivimos en el desencuentro y en el fracaso?

–Yo creo que sí. Lo que está sucediendo en estos momentos en el País Vasco no es más que la demostración de un enorme fracaso, no sólo de los vascos sino del buen entendimiento que tenía que haber llegado a partir de la transición española. La imposibilidad de la palabra, que la palabra no sirva para entenderse es algo tremendo. Si las armas suenan en el mundo, se debe al fracaso de la palabra y de los individuos. Cuando leo ciertas noticias terroríficas en los periódicos sobre mujeres maltratadas, pienso lo mismo: de qué manera impera la ley del más fuerte. Eso es, realmente, horroroso. Aun sin ponernos en situaciones tan dramáticas, yo creo que las gentes nos entendemos mal y que, muchas veces, más que encuentros se dan desencuentros. Nunca estamos en la misma tesitura. Hay unos versos de Antonio Machado que a mí me gustan mucho, dicen: «... a tu prójimo / amarás como a ti mismo, / mas nunca olvides que es otro». En otras palabras, ni siquiera en ese momento en el que pensamos que hay que amar al prójimo como a nosotros mismos, se puede olvidar que debemos respetar sus condiciones o sus condicionantes, pero eso es difícil.

–Usted ha trabajado el tema de la otredad a través de la mujer, incluso tiene un trabajo, «Literatura femenina. ¿Un lenguaje prestado?», por el que recibió 1982 el Premio María Espinosa.

–Bueno, sí, pero es un artículo muy viejo que ya tiene poco interés.

–¿Se puede seguir hablando hoy en día de literatura femenina o habría que decir literatura escrita por mujeres? ¿Y por qué este tipo de temas produce en España rechazo entre ciertas autoras muy conocidas, incluso entre aquellas que tienen una actitud feminista y solidaria con otros colectivos de mujeres?

–Estoy, un poco, en la línea de mis compañeras, porque cuando me preguntan si soy una escritora feminista les digo que no, que yo soy una persona feminista, que me parece más importante. Creo que ya pasó el tiempo de las novelas de tesis, aun las de tesis feminista. Yo contribuí a eso,

porque escribí una novela hace mucho tiempo, titulada *Una primavera para Domenico Guarini* que, en realidad, se podría considerar un tipo de novela de tesis feminista. Creo que lo importante en literatura es escribir en cada momento lo que consideres más oportuno y, por lo tanto, no estar ligado a ningún punto de partida. ¿Existe una literatura de mujeres?, pues depende de lo que entendamos por ello. ¿Dirigidas a las mujeres?, quizá, sí: Corín Tellado parece que tiene más lectoras que lectores. Lo que pasa es que resulta molesto cuando te catalogan, porque parece que tienes que desarrollar una serie de temas de orden sentimental, hacer novela rosa, novela romántica y, por eso, muchas nos rebelamos contra estos tópicos.

–Supongo que ciertos paisajes influyen no sólo para escribir, sino también en la manera de ser, de vivir, de pensar. No es lo mismo haber nacido en la pampa, en la llanura inconmensurable, que en la montaña o en una isla. ¿Ha influido el paisaje de la costa mallorquina en usted?

–Sí, claro. Por ejemplo, mi último libro, *Por el cielo y más allá*, está escrito de manera trashumante. Además, la experiencia de alguien que se marcha de su tierra a otra lejana, la viví en mi propia persona, porque escribí la mitad de la novela en Estados Unidos, en Florida, más precisamente en Gainesville, porque fui allí, a la universidad, a dar clases. Es decir, la novela fue escrita casi de forma itinerante. La empecé en Deià (Mallorca), la continué en Florida y la acabé entre Barcelona y Sitges. Yo estaba en el interior de Florida, pero su paisaje, el azul del cielo, me provocaba una enorme necesidad de ir al mar y me iba hasta el mar. Creo que no podría vivir ni escribir lejos del mar. Quizás esto se ve en mis libros, en ellos hay siempre un mar constante.

–Usted publicó varios libros de cuentos. No es habitual que en España se frecuente este género tanto como en el Río de la Plata o en Estados Unidos.

–Exactamente. Eso es cierto, quizá nosotros no tenemos todavía un Cortázar o cuentistas como puede haber en la literatura norteamericana. Pero, por ejemplo, José María Merino, se me ocurre ahora, es un autor que tiene unos cuentos estupendos y, en realidad, se lo conoce más como novelista. Es que, actualmente, no se cultiva la tradición del género como en el XIX con *Clarín,* que escribía, incluso, para poder incidir en la gente, modificar la realidad a través de los cuentos. Había un componente moral en su manera de escribir relatos.

–Usted una vez comentó que había empezado a escribir cuentos gracias a la lectura de una revista argentina, Para ti, *publicación dirigida al sector femenino que, por cierto, marcó a varias generaciones de mujeres argentinas.*

–Me acuerdo. Sí, una tía mía, que todavía vive en Mallorca, estaba subscripta a *Para ti* y allí leí muchos cuentos que publicaban autores argentinos. Esa revista ejerció su influencia en mí. Recuerdo que eran relatos cortos, trataban aspectos de la vida. Los caminos son muy curiosos.

–En 1966 se traslada de Mallorca a Barcelona para estudiar Filosofía y Letras. ¿Cómo fue esa época para usted?

–Sospecho que estaba mediatizada, porque ser joven es extraordinario y te parece que vas a cambiar el mundo, luego resulta que el mundo te cambia a ti. Era un momento esplendoroso en Barcelona, estaba cerca el final del franquismo, la actividad política era muy intensa, y esperábamos que todo cambiaría. Luego, vino el mayo del '68, cuando los jóvenes tuvimos un enorme protagonismo; pensábamos que Marx aparecería por debajo de las baldosas y que la imaginación llegaría hasta el poder. Todo eso que viví de una manera muy intensa, supongo que repercutió en mi vida futura; incluso ahora tiene su peso.

–En su primer libro, Te dejo, amor, en prenda el mar *y en el siguiente,* Pongo las gaviotas por testigo *hay relaciones lésbicas así como en* Una primavera para Domenico Guarini *plantea la homosexualidad masculina. ¿Era una manera de hablar sobre la diferencia?*

–Creo que sí, porque me doy cuenta de que en mis novelas siempre aparecen marginados, y hasta hace muy poco a la gente que no era heterosexual se la marginaba. No hay ninguna causa concreta, realmente. Sólo que soy una persona muy curiosa: si veo una ventana abierta necesito mirar hacia adentro, necesito ver lo que hay. Y, por eso, también traté de esos aspectos que eran los prohibidos, que ejercían el atractivo de lo prohibido, aunque la homosexualidad ya no tiene estas connotaciones. Pero sí en el tiempo en que yo era jovencita.

–En muchos de sus libros de ficción aparece la carta como elemento imprescindible para el tejido de la trama. Se advierte una suerte de predilección por el género epistolar, que está ligado al tono menor, a la confidencia, a la complicidad. ¿A qué se debe esta predilección?

–Tiendo a escribir cartas como elementos de mis relatos, porque las monjas que me educaron me hacían escribir cartas cada día. Además, la carta, como usted decía, conlleva confidencia, es un diálogo aplazado, la voz del que narra es una primera persona y se aproxima al lector, es como si le contara algo al oído. Creo que la carta resulta idónea, porque nos proporciona una buena manera para escribir relatos breves. Es muy difícil en un relato en tercera persona mantener el tono de intimidad que da la carta. Cuando alguien trabaja en tercera persona, de manera eficiente, con muchos personajes y tiene un mundo que crear, se mide, realmente, como escritor.

–Usted fue educada por las monjas del Sagrado Corazón. El tema de la religión y de la política religiosa también está presente en algunas de sus obras. ¿Ciertas creencias nos pueden inducir a caer en el fanatismo?

–Sí, yo me eduqué en colegio religioso, el Sagrado Corazón; curiosamente, la protagonista de *Las relaciones peligrosas* también procede de allí. En el colegio nos hacían escribir cartas, practicar redacciones, y eso se lo agradezco mucho a las monjas porque, seguramente, sin tantas redacciones no me hubiese inclinado a escribir. Yo tuve una formación cristiana importante, de la que no me arrepiento para nada, porque me hizo ser solidaria con la gente. Ahora soy agnóstica, excepto cuando viajo en avión y tengo un mal vuelo, entonces creo que me aferro de nuevo a mis convicciones católicas, pero es miedo lo que realmente me asalta. En el fondo, muchos de los referentes de mi formación infantil están ahí y subyacen. En mis clases, por ejemplo, me doy cuenta de que la mayoría de mis estudiantes son laicos, y eso es terrible para la filología, porque los referentes de la cultura judeocristiana desaparecen. Recuerdo que hace veinte años, cuando explicaba un texto de Juan de Valdés, ese escritor renacentista castellano que, en referencia a otros asuntos, menciona el prepucio del Niño Jesús, mis estudiantes no sabían qué era el prepucio, no conocían esta palabra, ahora prácticamente no saben qué quiere decir Niño Jesús. Hemos cambiado mucho.

–Hoy en día se debate con especial énfasis la tensión generada entre lo que se ha dado en llamar alta cultura y cultura de masas, de consumo. ¿Qué opina usted al respecto?

–Para mí la palabra literatura tiene un componente que encierra la creación de un mundo personal y la manipulación de un lenguaje. Es decir, una serie de rasgos que no se da en una literatura de usar y tirar, que es otra cosa

y que, por supuesto, es la que está en el mercado circulando con más vigor. Pasamos por un momento en el que algunos escritores parecen muy interesados en ser un *best-seller* y estar en todas las televisiones. Pero también hay otros que hacen una obra pensada, fruto de un largo trabajo meditado, y no salen de un círculo pequeño y restringido. Respeto mucho a este tipo de autor que no es muy conocido, pero tiene una obra importante.

–¿Considera válido el juicio de algunos críticos que sostienen que, en general, los libros de las escritoras más conocidas son lights, *novelas de mero entretenimiento?*

–Yo no estoy de acuerdo. Primero, porque no es cierto, habrá algunas escritoras, como hay algunos autores que escriben literatura *light,* y hay otras y otros que tienen un espesor y una profundidad que desmienten esto.

–A usted le han otorgado varios premios; entre ellos, el Premio Nacional de Narrativa en 1995. ¿Cuál le gustaría recibir ahora?

–Bueno, creo que a cualquier escritor le gustaría recibir el Nóbel, pero, claro, cada uno sabe también a lo que puede aspirar. Es muy difícil obtener un premio tan importante, pero a quién no le gustaría. Yo nunca lo pensé, creo que está en el territorio de los sueños.

Carta de Argentina
Buenos Aires: arte en el barrio

Jorge Andrade

Cuando viví en los Midlands, cada sábado, al terminar mis obligaciones semanales, salía a caminar por las inhóspitas tardes inglesas. Mis pasos, sin que me lo propusiera conscientemente, solían llevarme hacia los suburbios industriales, donde yacían, como antiguos animales muertos, los cuerpos vacíos de las fábricas de la primera revolución industrial.

Un llamado ancestral me conducía a estos distritos abandonados, distantes de las previsibles atracciones de los centros urbanos. Era el ondear de la mano de un niño que, corporizándose en la niebla, me hacía señas desde el pasado en el barrio porteño de Barracas.

Viví los años de mi niñez, aquellos de los que no se puede renegar, en un barrio industrial y portuario, oyendo las sirenas de los barcos, respirando el olor apetitoso a galletitas de la fábrica cercana o el más ofensivo de las curtiembres, según de dónde soplara el viento, aunque siempre infiltrado por la fragancia secreta y amorosa del jazmín que crecía tras las tapias bajas. "Barrio de las Barracas" tomó su nombre de los depósitos que empezaron a levantarse a fines del siglo XVII y que aún hoy almacenan cueros, fardos de lana o de algodón, balas fragantes de yerba mate, mercaderías generales. Después fue Barracas del Riachuelo, por estar asentado junto al pequeño afluente del Río de la Plata conocido por ese nombre. Más tarde Barracas al Norte, por oposición a Barracas al Sud, la actual ciudad de Avellanada, que se le enfrenta desde la otra orilla. Y, por fin, Barracas a secas, nombre que conserva hasta el presente.

Barrio de inmigrantes que trabajaban en los frigoríficos, en el puerto, en la construcción. Padres italianos, españoles, polacos, yugoeslavos, rusos, armenios, alemanes, griegos, turcos de mis condiscípulos en el colegio, quienes frecuentemente eran ellos mismos italianos, españoles, checos, libaneses... Algunos de aquellos padres, más emprendedores o que, excepcionalmente, habían logrado reunir un pequeño capital, atendían a mi madre, inmigrante ella misma, en la carnicería, la verdulería, el almacén, la mercería; o a mi padre, hijo de inmigrantes, en la peluquería o la ferretería. Algunos, que tenían el oficio de tipógrafos, linotipistas, encuadernadores, y solían ser socialistas, comunistas o anarquistas, ocupaban un pequeño

escalón más alto en la sociedad barrial, económicamente hablando pero, sobre todo, desde el punto de vista cultural. Militaban en los centros partidarios, que eran lugares de adoctrinamiento político pero también de formación ciudadana y educativa, y allí colaboraban para dotar a los menos favorecidos de los medios que sirvieran para romper el círculo fatídico de reproducción económica y cultural a que los sometía el sistema. Fundaban bibliotecas populares para mejorarse a sí mismos pero, sobre todo, para que sus hijos tuvieran un futuro mejor y fueran médicos, abogados, ingenieros.

Muchos de mis convecinos seguían viviendo en las piezas de los inquilinatos con cocina y baño comunes, patio de baldosas rojas y malvones en las macetas. Los más pudientes alquilaban una casita o uno de los pocos apartamentos que empezaban a construirse en el barrio. Ninguno era propietario. Poco a poco, quienes juntaban algún dinero con su esfuerzo o conseguían un crédito hipotecario, se mudaban a Lanús, a Sarandí, a Remedios de Escalada, barrios del Gran Buenos Aires alejados del Centro, que se iban construyendo a consecuencia del impulso demográfico producido por la explosión inmigratoria.

Hoy, el barrio de Barracas, otrora "fabril y febril", según la metáfora inspirada de un bardo local, presenta el mismo aspecto desolador de los viejos distritos industriales ingleses abandonados, no obstante con un punto más de dejadez y ruina. Nada reemplazó a lo que ya no existe. Los edificios del siglo XIX están vacíos y se vienen abajo; sólo se salva alguno que fue rescatado para convertirlo en discoteca, en restaurante decorado con la cursilería que encanta a los nuevos ricos, o en centro cultural financiado por la fundación de un banco. Pero son la excepción. En el interior de la mayor parte de ellos se acumulan la basura y los restos de sus máquinas que no consiguieron ser vendidos como chatarra.

En un borde de este barrio, en un rincón urbano de callejuelas que se apelotonan contra el terraplén del ferrocarril, ha estallado una iniciativa de color. Los paredones grises del viaducto, los frentes descascarados de las que fueron dignas casas de la pequeña burguesía, la fachada neoclásica del caserón venido a menos de algún notable del pasado, adquirieron repentinamente el brillo inesperado del arte.

Una iniciativa personal acompañada por el fervor de los vecinos y, finalmente, por el apoyo de las instituciones oficiales, convirtió estas callecitas opacas que se desperezan tras la tapia de una antigua y respetada escuela normal nacional, en una galería de arte al aire libre. Aunque esta calificación no es apropiada, porque los muros de las casas no cumplen el papel pasivo de simples soportes de la obra, y aun cuando no son murales los que el pintor Marino Santa María ha imaginado para cubrir las fachadas, sus

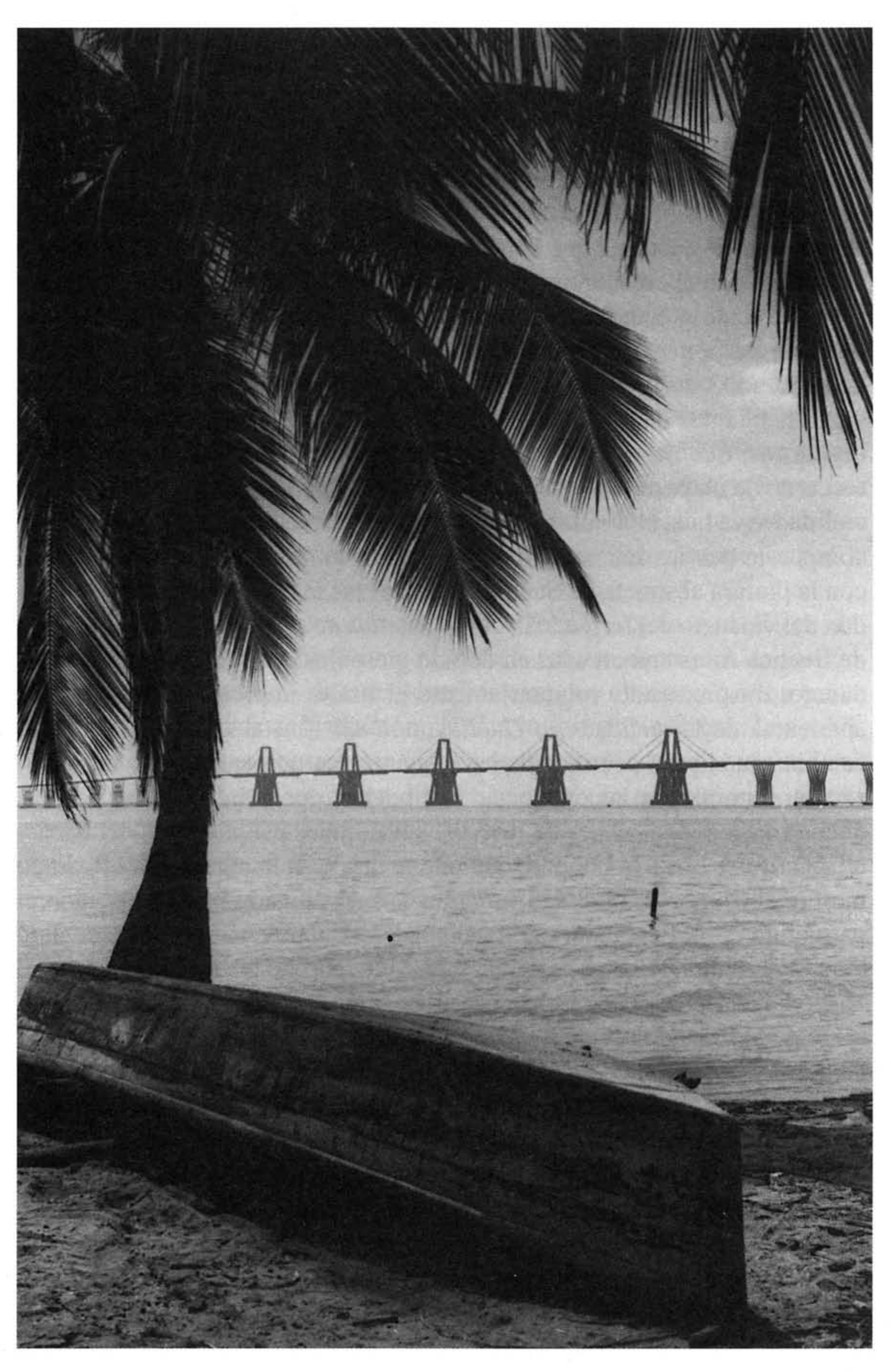
paneles no figurativos se adaptan a las formas de los frentes con ventanas verticales altas y angostas, y puertas de dos hojas.

El *Proyecto Lanín*, llamado así por el nombre de la calle donde el pintor vivió toda su vida y actualmente tiene su taller, fue concebido por Santa María con la idea de transformar la realidad urbana, gris, funcional y hoy deteriorada, por medio del color y la participación ciudadana. Las instalaciones e intervenciones que concibió el artista se realizaron bajo su dirección, pero con él colaboraron desinteresadamente otros plásticos, los entusiastas vecinos, estudiantes, así como los visitantes que, día tras día, transforman con su iniciativa las instalaciones dinámicas que forman parte de la obra.

Los habitantes de este rincón del barrio de Barracas sirven de cicerones orgullosos, que no se obstinan en recorrer el camino de la nostalgia y el recuerdo de un pasado mejor sino que guían a los visitantes a través de una realidad viva que, con voluntad y optimismo, fueron capaces de crear. Está compuesta por las intervenciones colectivas en las fachadas de las casas con la pintura abstracta de Santa María; por las instalaciones sobre el paredón del viaducto del ferrocarril, como *Huellas de aire* –fotografías del cielo de Buenos Aires enmarcadas en dorado y espejos que reflejan el cielo verdadero, trasgrediendo voluntariamente el límite impreciso que separa la apariencia de la realidad–, o *Huellas mínimas* –instalación dinámica que cambia con el paso continuo de los visitantes-participantes–; por la señalización, iluminación, reconstrucción de aceras; por la instalación de obras de internos en los jardines de los viejos hospitales psiquiátricos del barrio.

El *Proyecto* atrae al público, que afluye desde su inauguración el pasado mes de abril, por su vitalidad y osadía, y a su difusión han contribuido el patrocinio de la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, que lo declaró de interés cultural, y el auspicio brindado por la UNESCO, el Museo Nacional de Bellas Artes, el Ministerio de Educación de la Nación, la Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura, y la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación.

El *Proyecto Lanín* muestra con el ejemplo cómo la ruina producida por el egoísmo, el individualismo, el interés sin tasa ni medida, la especulación el capitalismo salvaje, puede ser transformada en vida y color gracias al arte, al desinterés, a la solidaridad.



Paisaje marabino.

Joaquín Rodrigo, músico de sutilezas

Andrés Ruiz Tarazona

Introducción

Hemos llegado al primer centenario del nacimiento de Joaquín Rodrigo y casi parece que nos lo vamos a encontrar por la calle, en algún homenaje o concierto en su honor. Rodrigo ha fallecido hace poco más de dos años, el 7 de julio de 1999. Es ya, por tanto, una figura histórica, pero todavía hay gente de nuestro mundillo que le sigue negando el pan y la sal de un talento y una finura artística de la que han dado muestra muy pocos músicos en España a lo largo de la historia. Se dice que su música es poco profunda, que le falta consistencia, que no ha seguido las corrientes del siglo XX, que fue un músico protegido por el régimen de Franco, que es el autor de una sola obra. Acusaciones faltas de consistencia y que denotan desconocimiento cuando no mala intención sobre uno de los claros continuadores de Manuel de Falla. Con la diferencia sobre otros de que él nunca perdió su personalidad, tan definida como su lenguaje y preocupaciones estéticas. Es uno de los pocos músicos que ha sabido asumir voluntariamente y con conocimiento de causa los aspectos más sobresalientes de la cultura española de todos los tiempos. y acaso por ello logró un reconocimiento internacional del que pudo afortunadamente disfrutar gracias a su larga vida.

Rodrigo se ganó el aplauso y admiración de los públicos más diversos, desde Alemania a Japón, de Francia a África del Sur, de Estados Unidos a Argentina. En España fue objeto de infinidad de homenajes y en los últimos años los jóvenes que asistían a estos conciertos-homenaje, se asombraban de ver salir a saludar «en persona» al mítico autor del *Concierto de Aranjuez.* Hace cinco años recibió el de la Comunidad de Madrid. El 15 de noviembre de 1996 el presidente Ruiz-Gallardón le hizo entrega de la Estrella de la Comunidad en su propio domicilio de la calle General Yagüe 11. Cuatro días después se le ofrecía un concierto en el Auditorio Nacional con las siguientes composiciones: *Música para un jardín, Concierto pastoral* para flauta y orquesta, *Música para un códice salmantino, Palillos y panderetas* y como bis, el *Homenaje a la Tempranica.* No figuraba el *Con-*

cierto de Aranjuez porque, a diferencia de otros actos conmemorativos de alguna efemérides del maestro, en aquel concierto el programa lo eligió él. Así, por ejemplo, el que se celebró en el Auditorio Nacional el 11 de octubre de 1991, para conmemorar el nonagésimo aniversario del maestro con más de un mes de anticipación, contaba en el programa con *Zarabanda lejana y villancico, Cuatro madrigales amatorios, Tres villancicos, A la busca del más allá,* y el inevitable *Concierto de Aranjuez,* merced al cual los organizadores saben que el público llenará la sala.

En 1986, el año de su octogesimoquinto cumpleaños, en el Gran Teatro de Aranjuez recibió un reconocimiento especial. Su Majestad la Reina y el propio compositor, en compañía de su esposa, también homenajeada, asistieron al concierto de la Orquesta Nacional de España, dirigida por el chileno Maximiano Valdés. Con este concierto se culminaba una ofrenda de cariño y admiración que duró cinco días y en la que Aranjuez se volcó en diversos actos: varias exposiciones, inauguración del monumento al maestro, obra de Mauricio Jiménez Larios, presentación con la Banda del Conservatorio Municipal de *Joaquín Rodrigo, Historia de nuestra vida,* de Victoria Kamhi, y otros actos. En el concierto se interpretó la *Música para un jardín* y las dos obras concertantes de guitarra que han obtenido mayor popularidad, *Fantasía para un gentilhombre* y *Concierto de Aranjuez.* De ambas fue solista el ya desaparecido Narciso Yepes.

Y para terminar esta evocación de homenajes, recordaré el que tuvo lugar hace veinte años con motivo del su 80º cumpleaños, esta vez en el Teatro Real, a cargo de la ONE. Se estrenaron entonces en España dos de sus últimas partituras bajo la dirección de Max Bragado Darman: *En busca del más allá,* y *Concierto pastoral.* Muchos pensaron que dichas obras constituían el canto de cisne del compositor levantino, pero años más tarde dio a conocer otras dos composiciones de parecida envergadura: *Concierto como un divertimento,* para violonchelo y orquesta (Julian Lloyd Weber lo tocó en Madrid el 22 de febrero de 1985) y el *Concierto para una fiesta,* para guitarra y orquesta, única de sus obras paralela al *Concierto de Aranjuez.* Ambas creaciones fueron la prueba fehaciente de que la personalidad artística de Rodrigo no había sufrido menoscabo con el paso del tiempo. Su gracia, lozanía y empuje juvenil seguían intactos y reafirmaban la idea de la crítica más solvente de que Joaquín Rodrigo es una de las figuras más destacadas de la música española del siglo xx.

Paul Dukas, su maestro en París, y el ilustre Manuel de Falla, vieron en él la continuidad sin ruptura del nacionalismo que tanta proyección internacional había deparado a la música hispana. Esto es absolutamente cierto y quienes vivimos de cerca el fenómeno musical y nos interesamos por la

estética y la historia, lo sabemos. Rodrigo ha enriquecido casi todos los géneros musicales. Su aportación a alguno de ellos –el concierto con solista, la canción– ha sido excepcional, superando lo realizado por los grandes maestros del pasado. Cualquiera de las historias de la música española del siglo XX deberá tener en cuenta que Rodrigo ha roto las barreras nacionales y ha alcanzado la universalidad. Es un autor admirado en todas las latitudes, un clásico del siglo XX. Cierto que la calidad de página y la belleza peculiar de su *Concierto de Aranjuez* (una de las obras más aplaudidas de la historia), han sido una ayuda al resto de su obra. Pero, desengañémonos, si lo demás no hubiera tenido la gracia, el color, la alegría, el sello distintivo de su arte, el prestigio del maestro habría ido decayendo y no en aumento, como ha ocurrido con el paso del tiempo.

Vida y obra

Joaquín Rodrigo nació en Sagunto el 22 de noviembre, justamente el día de Santa Cecilia, patrona de la Música. Era hijo de Vicente Rodrigo Peirats, natural de Almenara (Castellón) y de Juana Vidre Ribelles, oriunda de Cuartell de los Valles (Valencia). Sus padres eran comerciantes y terratenientes del País Valenciano y de preciable fortuna. Vicente Rodrigo había estado ya casado con anterioridad. De su primer matrimonio había tenido cuatro hijos y tuvo seis en el segundo con Juana Vidre, mujer de gran belleza física y moral. El benjamín de la casa fue precisamente el futuro compositor.

Apenas contaba tres años y medio cuando el pequeño Joaquín resultó afectado por una epidemia de difteria que causó la muerte a muchos niños en Sagunto y a él le produjo la pérdida de la vista. Al comienzo de su proceso de ceguera, percibía luces y perfiles. Luego, paulatinamente, llegó la oscuridad total. Todos los intentos de recuperar la visión a lo largo de su vida resultaron infructuosos, pero Joaquín Rodrigo supo siempre aceptar esa limitación y trascenderla en música, para la que, por fortuna, no ha necesitado de la luz corporal.

Cuando tenía cuatro años, sus padres se trasladaron a vivir a Valencia, huyendo de los graves disturbios políticos que se produjeron en Sagunto en 1906. En la capital del Turia recibió las primeras enseñanzas de piano y cultura general. Fue en el Colegio de Ciegos. En él permanecería hasta 1918 y en sus aulas se revelarían sus condiciones musicales de tal forma que, antes de abandonar el colegio, comenzó a recibir clases de armonía y composición de Francisco Antich Carbonell (1860-1962), organista valenciano

cuyas improvisaciones hicieron las delicias de sus mejores alumnos, entre quienes estaba también Rafael Rodríguez Albert, privado de la vista como Joaquín. Ambos discípulos de Antich enlazarían con la tradición de grandes músicos españoles ciegos, iniciada con Antonio de Cabezón y Francisco Salinas y continuada con Pablo Bruna, Andrés Peris y otros.

Eduardo López-Chavarri, también alumno de Antich, ha explicado lo que supusieron para el joven Rodrigo las clases de aquel profesor del Colegio de Ciegos: «Por fortuna, en Valencia había un maestro al que no se había hecho justicia. Un organista de mérito, improvisador valioso que adoraba a César Franck cuando en nuestra tierra se vivía todavía en Mercadante y conocía a Wagner cuando sus paisanos estaban en Rossini y Meyerbeer». Gracias a Antich, Rodrigo se incorporó al grupo más vanguardista de la música valenciana de principios de siglo XX, un clima propicio en el que comenzaban a brillar los nombres de López Chavarri, José y Amparo Iturbi, Leopoldo Querol, Manuel Palau, Enrique Gomá, Leopoldo Magenti, José Moreno Gans y el valioso Francisco Cuesta, también ciego y fallecido en plena juventud, cuyas canciones y piezas pianísticas causaron fuerte impresión al joven Rodrigo.

El carácter voluntarioso de Rodrigo y su afán de crearse una sólida formación musical le llevaron a procurarse una síntesis del *Tratado de instrumentación* de Gevaert que López-Chavarri le dictaba cariñosamente y muy pronto, antes del anhelado viaje a París, viaje de estudios frecuente entre los músicos españoles de la época, surgieron las primeras composiciones de Rodrigo: los *Dos esbozos* opus 1, para violín y piano (1923), la *Suite* para piano (1923), la *Berceuse de otoño* (1923), también par piano, la *Canzoneta* para violín y orquesta de cuerdas, y *Juglares,* para orquesta, que dio a conocer en Valencia el año 1924 y donde ya se descubría una personalidad bien formada, una voz propia que iba a llevarle pronto a la fama.

Voz propia sin buscar la originalidad a cualquier precio. Rodrigo ha respetado las tradiciones musicales de la cultura europea al tiempo que trataba de adherirse a las corrientes estéticas que marcaba su época. No ha tenido inconveniente en tomar prestados esquemas rítmicos e incluso temas del pasado, bien de la música tradicional, bien de la música culta, sea renacentista, barroca, clásica o romántica, especialmente de la cultura española, de la que se ha mostrado no sólo conocedor sino hábil transmutador, acercando al público del siglo XX géneros y estilos del XVI *(Madrigales amatorios)* o del XVII *(Fantasía para un gentilhombre)* por poner dos ejemplos bien conocidos. Pudo temerse que recurrir al pasado de modo tan explícito diluiría la personalidad del compositor, pero nunca ocurrió tal cosa. Rodrigo convierte cuanto toca o recoge en música rodriguera, que suena siempre

a él, lo cual es lo mismo que decir suena actual, elegante, refinada, sin caer en tópicos ni usar del trazo grueso. Su música traspira optimismo y a veces una leve nostalgia; está llena de sutilezas e ironía, y posee una estilizada modernidad, rara entre los compositores españoles de cualquier época. La *Zarabanda lejana,* de 1926, recoge ya todo su espíritu, la gracia evocadora arcaizante cuya distinción parece ya pedir un título nobiliario como el que le otorgó la corona española de marqués de los Jardines de Aranjuez.

Las virtudes creadoras del músico español fueron inmediatamente apreciadas por Paul Dukas, en cuya clase de composición de la Escuela Normal de Música de París ingresó Rodrigo en el año 1927. París fue para el joven valenciano una verdadera universidad en la que saciar su sed de conocimiento y de experiencias humanas y musicales. Allí, además de con el ejemplo y el magisterio de Dukas, contó con la amistad de Ravel, Roussel, Poulenc, Ibert, Enesco, Ponce, Rolón, Honegger y de sus compatriotas Manuel de Falla, Federico Mompou, Emilio Pujol, a quien dedicó el *Preludio al gallo mañanero,* uno de sus grandes éxitos de entonces, y Jesús Arámbarri.

En París tuvo lugar igualmente un acontecimiento clave en la vida de Rodrigo: su relación profesional primero, amistosa después y de amor finalmente, con la pianista Victoria Kamhi, nacida en Estambul, de padre turco y madre austriaca. Después de largos años de noviazgo, lo que había comenzado con una profética admiración de Vicky hacia el músico español, acabó en boda, celebrada en Valencia el 19 de enero de 1933. Victoria fue no sólo la eterna y amorosa compañera de Joaquín, sino su más eficaz colaboradora musical, como intérprete de sus obras, y literaria, pues es autora de muchos textos a los cuales el maestro puso acertada música. En fin, París fue un momento esencial para forjar el mundo cultural de Rodrigo. Allí le acompañó Rafael Ibáñez, un empleado de su padre, que se convirtió en su brazo derecho, secretario para todo y amigo. Le escribía cartas, le leía los textos que le interesaban para su trabajo o entretenimiento, le acompañaba en sus largos paseos o sus viajes en metro –tomaba pocas veces un taxi– y llegó a ser un personaje insustituible en su etapa de adulto soltero.

La llegada de Victoria Kamhi a su vida cambiaría las cosas. Vicky estaba estudiando piano en París. Un día tocó *Prélude au coq matinal,* pieza de un desconocido autor que publicaba *Le Monde Musical.* Le pareció una obra fuera de serie, tanto la idea como su realización. Tenía razón el suplemento de *Le Monde Musical* (31 de julio 1928) al hablar de *ce remarquable musicien qui ne tardera pas à prendre rang à la suite d' Albeniz et de*

Manuel de Falla, encore que chez lui l'influence des chants populaires de son pays soit moins vive que chez ses illustres compatriotes.

Victoria quiso conocer a aquel músico extraordinario al saber que vivía en París. Y ahí empezó todo.

Pero después de contraído matrimonio llegó una época de crisis, en la economía occidental y, por supuesto, en la española. Tanto la familia de Victoria como la de Joaquín se vieron inmersas entonces en serios problemas financieros y la pareja de recién casados no tuvo otro remedio que separarse, después de haber pasado unos meses felices en un piso de la calle Castelló. Joaquín había sido nombrado profesor interino del Colegio de Ciegos de Madrid, pero no cobraba. La situación era insostenible. Él volvió a Valencia y durante el verano de aquel año (1933) se trasladaron a la casa familiar de Estivella, donde el trasiego de hermanas, cuñados y sobrinos no le dejaba trabajar. En otoño las cosas mejoraron, pero Estivella los aislaba del mundo artístico, fuese el madrileño o el parisiense. El 19 de enero de 1934, primer aniversario de su boda, Vicky partía con su madre, que había llegado a su ayuda, camino de París. Joaquín, sin dinero, no pudo acompañarlas. Pero en los meses de soledad que siguieron la inspiración fue su compañía y pudo terminar obras de la importancia de su despojado y esencial *Cántico de la esposa,* sobre las cuatro primeras estrofas del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, y el poema sinfónico *Per la flor del lliri blau,* casi una sinfonía en un solo movimiento. No volverá a componer una obra puramente orquestal tan extensa, y sólo *A la busca del más allá* (1977), dedicada a los astronautas de la NASA, puede acercarse a ella.

A partir del 9 de noviembre de 1940, día del triunfal estreno del *Concierto de Aranjuez* en Barcelona, la carrera de Rodrigo como autor fue ya ininterrumpida y sus obras han interesado tanto dentro como fuera de España. El *Concierto de Aranjuez* fue escrito en París, donde Rodrigo pudo reunirse de nuevo con su esposa a comienzos de 1935 gracias a una beca Conde de Cartagena otorgada por la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los tiempos eran otros y el avance del nazismo y del fascismo amenazaban la siempre difícil estabilidad europea. Durante un viaje a Salzburgo en el verano de 1935, compuso la *Sonata del adiós* para un número especial de la *Revue Musicale* en homenaje a Paul Dukas, que acababa de fallecer. En ese mismo número colaboraron además Falla, Messiaen y otros destacados maestros, lo cual es un claro signo de la importancia concedida al músico saguntino antes de ser el autor del *Concierto de Aranjuez,* algo ignorado por muchos.

En París aprovechó Rodrigo ahora para mejorar sus conocimientos sobre historia de la música, tema que siempre le interesó. Se apuntó a las clases

de Maurice Emmanuel en el Conservatorio ya las de André Pirro en la Universidad de la Sorbona. Pero aquellos días despreocupados duraron poco. La guerra civil había estallado en España y la beca quedó en suspenso. Rodrigo llegó a pensar en trasladarse a México junto a su condiscípulo José Rolón (1883-1945), el ilustre autor del poema épico *Cuauhtémoc*. Al final, como la noticia les había llegado durante un viaje por Alemania, él y Vicky se quedaron en Friburgo a esperar noticias. Éstas eran cada vez más alarmantes y gracias a la acogida que les dio allí el Instituto de Ciegos pudieron sobrevivir.

Fue un año muy feliz para el matrimonio. Hicieron algunas excursiones por la Selva Negra. «Todo invitaba a la aventura», ha contado el propio Rodrigo. Pero también en Alemania las cosas se ponían negras y pronto llegó una orden de expulsión para aquellos «refugiados españoles».

Otra vez en París, se instalaron en un modesto hotelito de nombre premonitorio, Delambre, en pleno barrio de Montparnasse. Joaquín tuvo que buscarse la vida escribiendo música publicitaria y haciendo arreglos para conjuntos de café o para tonadilleras en boga. Perdieron un primer hijo antes de que naciese y llegaron a pensar en empeñar el piano. Sin embargo, en la primavera parisiense de 1939, en la casa del Barrio Latino, no lejos del jardín de Luxemburo, iba naciendo el *Concierto de Aranjuez*. En septiembre de aquel año, el matrimonio decide poner su hogar definitivamente en Madrid. El maestro no ha cumplido 38 años y es nombrado jefe de la Sección de Arte y Propaganda de la Organización Nacional de Ciegos de España. A la vez participa en actividades musicales en Radio Nacional e inicia sus colaboraciones como crítico musical. Años después ejercerá la crítica en el diario *Pueblo,* en el diario *Madrid* y, asómbrense, en el diario deportivo *Marca*. En 1947 se hará cargo de la Cátedra de Música *Manuel de Falla* en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Complutense, donde quien esto escribe recuerda sus clases de historia de la música con admiración y agradecimiento.

Desde el estreno en Madrid del *Concierto de Aranjuez* (12 de febrero de 1941), Rodrigo se convierte en el músico español de su tiempo que se ha dedicado con mayor éxito y regularidad a las tareas compositivas entre cuantos permanecían activos en la España de la posguerra. Su obra participa de los planes de renovación del lenguaje de la música española propuestos por los miembros de la Generación del 27, así llamada por homologación con la generación literaria que cerró filas en torno al centenario de Góngora, conmemorado en 1927. Estos planes comprendían un acercamiento a las disciplinas intelectuales, una objetividad que propiciara un nuevo neoclasicismo, un afán de perfección, de obra bien hecha, y el recha-

zo de toda grandilocuencia y farragosidad. En definitiva, querían despojar a la música de sublimidades.

Dentro de la obra de Joaquín Rodrigo hallamos numerosas obras maestras entre sus más de ochenta canciones, pero también en sus piezas de piano, de cámara, corales, orquestales, en su música incidental para la escena y el cine, e incluso en pasajes de sus obras destinadas al teatro lírico. La creatividad de Rodrigo es sumamente versátil. Entre las obras para canto y piano, recordemos, por ejemplo, el *Cántico de la esposa* sobre San Juan de la Cruz; los *Cuatro madrigales amatorios,* donde nos propone no ya el retorno a nuestro Renacimiento, sino una nueva valoración del arte español de nuestra época; los *Tres Villancicos,* las diez canciones *Con Antonio Machado, etc.*

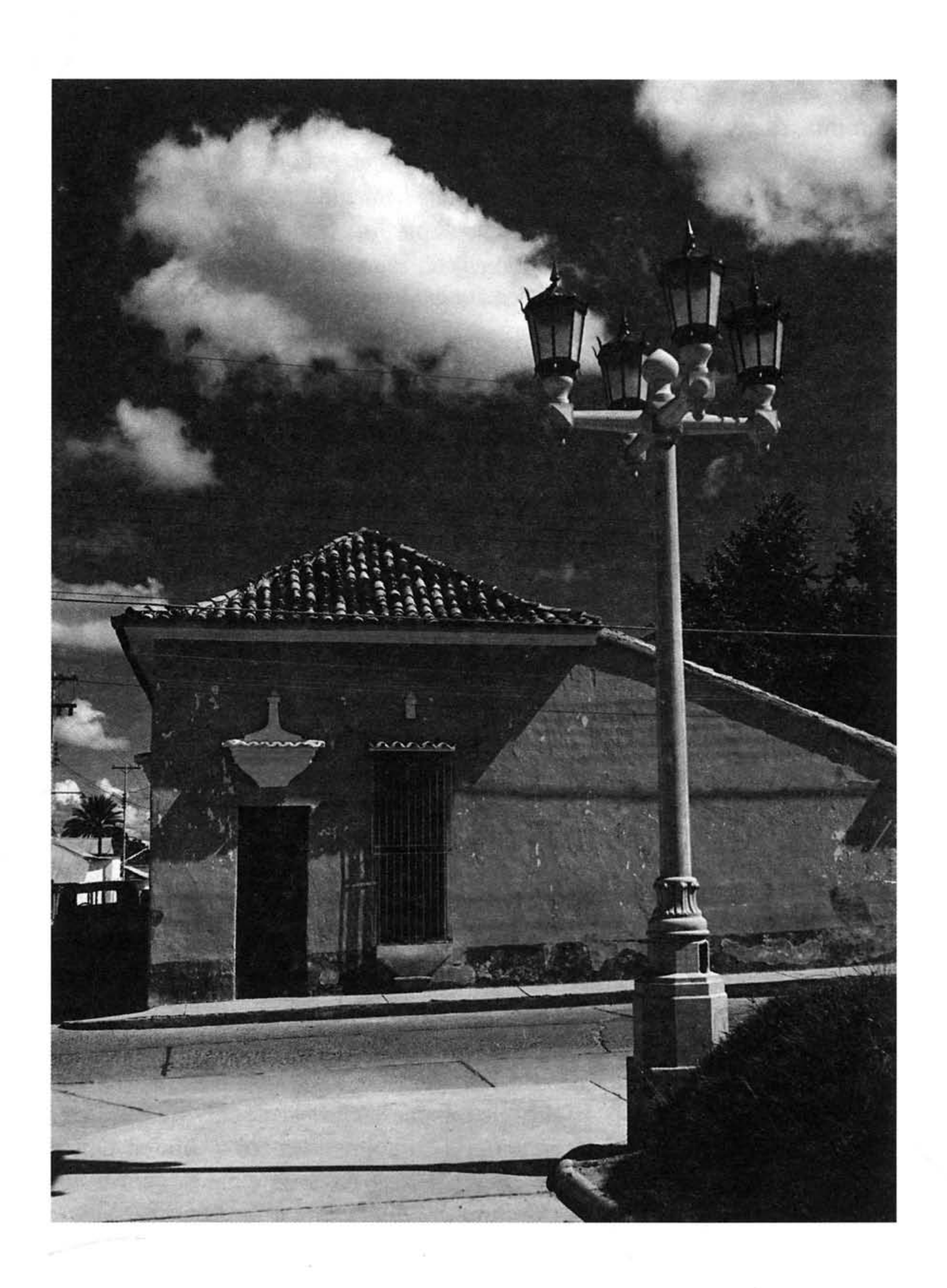
Joaquín Rodrigo era un excelente pianista y ya en plena juventud, a los 20 años, fue capaz de componer el *Homenaje a un viejo clavicordio.* Su obra para piano, estudiada con detalle por Antonio Iglesias, incluye partituras de factura magistral. Así el *Preludio al gallo mañanero,* la *Sonata de adiós* a la muerte de Paul Dukas, *À l'ombre de Torre Bermeja,* las *Cuatro Estampas Andaluzas,* las cinco *Sonatas de Castilla* (con toccata a modo de pregón), y ese etéreo *Preludio de añoranza* final, todo intimismo y delicadeza.

En la música de cámara merecen citarse la *Sonata Pimpante* para violín y piano, y la *Sonata alla breve,* para violonchelo y piano. De la *Sonata Pimpante* se ha dicho que era exactamente una imagen de su título: pimpante, saltarina, centelleante y ligera; cualidades todas muy presentes en la obra del maestro, sin que lo de ligero tenga el mínimo sentido peyorativo. El propio Rodrigo ha dicho: «Soy partidario de un arte claro, alegre, profundo, sí, pero no farragoso». Entre las obras corales con orquesta ha ganado merecida fama la *Música apra un códice salmantino,* basada en la *Oda a Salamanca* de Unamuno y el *Cántico de San Francisco de Asís.* En cuanto a las obras orquestales, no podemos olvidar ese vigoroso homenaje a Luys Milán, vihuelista valenciano del siglo XVI, que Rodrigo tituló *Zarabanda lejana,* y los refinamientos armónicos de las cuatro *berceuses* que conforman *Música para un jardín.* Es difícil resumir la trayectoria de un artista tan personal y extraordinario como Rodrigo. Desde *Per la flor del lliri blau,* poema sinfónico de corte postromántico, hasta *A la busca del más allá* y *Palillos y panderetas,* se extiende un paisaje musical de muy variados tintes, pero de una incuestionable coherencia estilística. En el plano sinfónico, no obstante, las mayores consecuencias del maestro español se han producido en el campo de la música concertante. Bastaría citar los títulos de *Concierto de Aranjuez, Fantasía para un gentilhombre, Con-*

cierto Madrigal, Concierto Andaluz, Concierto para una fiesta, todos ellos con una, dos y hasta cuatro guitarras solistas; el *Concierto Heroico,* para piano; el *Concierto in modo galante* y el *Concierto como un Divertimento,* ambos para violonchelo; el *Concierto de Estío,* para violín; el *Concierto Serenata* y *Sones de la Giralda,* para arpa y el *Concierto Pastoral,* para flauta.

Grandes solistas han sido, en ocasiones, los peticionarios de estas obras y sus felices destinatarios. Primerísimas orquestas fueron vehículo de esta singular obra creadora, a la que conviene acercarse sin toma de posición alguna, libres de prejuicios. Estamos ante el arte de un soñador de la Naturaleza y del pasado, un hombre de cultura para quien la profundidad en música nunca fue sinónimo de abstrusas elucubraciones armónicas o formales. Para él, claridad y alegría, ligereza y gracia no son enemigas de la hondura. Él ha respondido a quienes adscribieron su música al neoclasicismo que prefiere ser llamado neocasticista pues siempre creyó en la personalidad de la música de su país frente a la del resto de Europa y quiso proseguir el camino emprendido por los compositores que, desde el siglo XVIII y aún antes, dieron lustre a la escuela hispana.

Su obra, sin dejar de ser muy del siglo XX, se incardina en las fuentes más remotas de la cultura española. Permanece tan llena de vida, tan atrayente y mágica, como cuando salió de la mente y el corazón de aquel hombre puro y sin vanidad que se llamó Joaquín Rodrigo.



Caracas.

En recuerdo de Manuel Ulacia Altolaguirre (1953-2001)

James Valender

Lentamente el ahogado recorre sus dominios
Donde el silencio quita su apariencia a la vida
Transparentes llanuras inmóviles le ofrecen
Árboles sin colores y pájaros callados...

Luis Cernuda

Acaba de morir (12 de agosto) en una playa de Zihuatanejo, México, a los 48 años, el poeta Manuel Ulacia Altolaguirre. Son tantos los libros que se publican en uno y otro lado del Atlántico y a la vez son tan pocos los que efectivamente se leen, que resulta difícil saber con certeza si tal o cual escritor cuenta con un público efectivo (y más todavía cuando se trata, como en este caso, de un escritor relativamente joven aún). Sin embargo, me gustaría pensar que, en el momento de su muerte, Manuel fuese recordado al menos por dos hermosísimos poemarios. *El río y la piedra* (Valencia, Pre-Textos, 1989) y *Origami para un día de lluvia* (México, El Tucán de Virginia, 1990), así como por su reciente e utilísima introducción a la poesía de Octavio Paz, *El árbol milenario* (Barcelona, Galaxia-Gutenberg, 1999). ¿Sería pedir demasiado esperar que se tuvieran presentes también las muchas otras publicaciones con que Manuel había enriquecido el mundo cultural de lengua española en los últimos quince o veinte años? Pienso, por ejemplo, en *La sirena en el espejo* (México, El Tucán de Virginia, 1990), una antología de la nueva poesía mexicana, que realizara en colaboración con Víctor Manuel Mendiola y José María Espinasa. O en *La fiesta* selección de la poesía cubana en el exilio que preparara con la ayuda de Nedda G. De Anhalt y de Víctor Manuel Mendiola. O en su primer libro de crítica literaria, *Luis Cernuda: escritura, cuerpo y deseo* (Barcelona, Laia, 1986), que tantos caminos nuevos abrió para la apreciación del gran poeta sevillano. O tam-

bién en numerosos poemas, ensayos y crónicas suyas que fueron apareciendo en diversas revistas literarias, pero sobre todo en *Vuelta*, de México, y en *Cuadernos Hispanoamericanos*, de Madrid. Me resisto a creer que toda esta estimable labor suya no haya encontrado eco en la sensibilidad de al menos algunos de los lectores actuales.

Nieto de dos destacados poetas españoles, Manuel Altolaguirre y Concha Méndez, Manuel siempre asumía su ascendencia ibérica con entera naturalidad, pero sin por ello renunciar ni a la cultura mexicana en la que se crió y a la que tanto debía, ni tampoco a las tradiciones modernas de otras lenguas. De hecho, gracias en parte al ejemplo de dos mentores que iban a ejercer una influencia fundamental en su vida, el poeta Octavio Paz y el crítico Emir Rodríguez Monegal (profesor suyo en la Universidad de Yale), Manuel muy pronto se convirtió en un ciudadano del mundo, abierto a las corrientes más diversas del pensamiento y de la creación universales. Actitud que, de hecho, ya estaba patente en las alegres y candorosas páginas de la revista *El Zaguán* (1975-1977), publicación semestral fundada por él y por Alberto Blanco, en la que una nueva generación de poetas mexicanos (algo hastiados del nacionalismo aún dominante en ciertos ámbitos del país), iba dándose a conocer al lado de figuras ya consagradas como Vicente Aleixandre, Stephen Spender y el propio Octavio Paz.

«La lenta libertad», una imagen muy cara a su abuelo, sería también un excelente título para resumir la carrera de Manuel como poeta. Su primera colección, *La materia como ofrenda* (México, UNAM, 1980), fue un primer libro lleno de promesas, si bien aún demasiado fiel, en ocasiones, a sus dioses tutelares. Pasaron nueve años sin que apareciera una segunda entrega, *El río y la piedra* (1989), pero dicho libro dio fe del crecimiento muy notable ocurrido durante este lapso, de una seguridad de acento y de tono completamente nueva, evidente sobre todo en el poema «La piedra en el fondo», inspirado en la muerte de su padre. Este nuevo dominio de sí quedó confirmado enseguida por la publicación de *Origami para un día de lluvia* (México, El Tucán de Virginia, 1990), un poema extenso inspirado en unos versos que Luis Cernuda le había dedicado al propio Manuel cuando éste era niño («Niño tras un cristal»). Escrito en un ritmo de largo aliento, que pretende reunir pasado y presente, vida y poesía, en un mismo momento de contemplación desdoblada, el poema vive y respira gracias a una estructura acumulativa que no se presta a citas parciales. Pero tal vez al leer las dos primeras estrofas el lector podrá apreciar algo del tenor, de la mezcla de firme apología y de tierna intimidad, que caracteriza al conjunto:

Esta lluvia que bate los cristales
es la misma de ayer.
Oyes caer las gotas incesantes
como un tamborileo
que remedara el paso
del día en fuga.
Un charco transparente en el jardín,
un trémulo reflejo,
te vuelven al lugar
en donde el agua ya no moja,
a la casa vacía
comida por el tiempo
que la memoria salva.
Absorto tras el cristal ves llover.
A la luz tenue del farol contrasta
la lluvia blanca con el aire oscuro.

De pronto, cesa el tiempo.
Eres el de antes y eres otro:
el visitante imperceptible
que llega desde el ahora,
al cuarto de antaño, donde te encuentras
a Luis Cernuda. Camisa azul, tweed,
paraguas en el brazo,
te contempla en la fuerza
tierna de tus siete años,
adivinando la perla que el tiempo
habría de formar en tu sombra...

Poema autobiográfico, conmovedor como pocos, *Origami* fue muy bien recibido en su momento; ha sido traducido ya al inglés (por Reginald Gibbons), al italiano (por Elina Patanè) y al checo (por Milos Sovak), y seguramente constituye uno de los poemas más hermosos escritos en México en los últimos años. En fechas más recientes Manuel había publicado *Arabian Knight* (Caracas, La Pequeña Venecia, 1993), un poemario escrito a raíz de viajes contrastantes a Escocia y a Marruecos, y *El plato azul* (México, Ditoria, 1999), otro poema muy largo que, en esta ocasión, ofreció una dramática reflexión sobre la persecución de los judíos en la Alemania de los nazis.

Los temas de estos dos últimos libros son indicativos de la amplísima gama de intereses que cultivaba Manuel. En realidad, su curiosidad no conocía límites. Pero más aún que la amplitud temática de su poesía, lo que quizás resulta más sorprendente es la tensión que se da en ella entre las exigencias formales de la vanguardia y lo que podríamos llamar la voz de su propia experiencia como poeta. A Manuel le fascinaba la vanguardia: Pound había sido uno de sus primeros dioses; *Blanco*, de Octavio Paz, era una de sus lecturas favoritas (Manuel, me acuerdo, estaba seguro de tener, él solo, la llave que abría el verdadero sentido oculto del poema); mientras que el poeta brasileño Haroldo de Campos era otro gran amigo suyo, de quien había preparado una importante antología bilingüe, en colaboración con Eduardo Milán: *Transideraciones* (México, El Tucán de Virginia, 1987; segunda edición aumentada y corregida: 2000). Pound, Paz y Haroldo de Campos: tres grandes de la vanguardia poética. Y sin embargo, si algo refleja la poesía de Manuel es una creciente desconfianza frente a la hegemonía ejercida por esta vanguardia y una vuelta hacia formas de expresión más directamente apegadas a la experiencia del hombre: una vuelta en la que cabe rastrear la influencia del último Cernuda, de Wordsworth y tal vez del Eliot de los *Cuatro cuartetos*; aunque también habría que tener muy presente a un poeta norteamericano como James Merrill, cuya poesía Manuel fue uno de los primeros (si no el primero) en presentar ante un público de lengua española: concretamente, en una antología publicada bajo un título escogido para esta ocasión por el propio Merrill: *Reflected houses/Casas reflejadas* (México, El Tucán de Virginia, 2000).

Al morir un escritor cuando apenas ha llegado a la mitad del camino, siempre existe la tentación de especular sobre lo que hubiera llegado a hacer si la muerte no le hubiese segado. En este caso, no cabe duda de que, al morir, Manuel estaba en su mejor momento, con muchos planes para el futuro. El día antes de su muerte había enviado a Estados Unidos las pruebas de sus *Selected poems*, una antología en inglés debida a la labor del poeta estadounidense Indram Amirthanayagam. Había estado preparando también una edición (en español) de toda su poesía, así como un libro que reuniera una selección de sus ensayos, crónicas y entrevistas. Por otra parte, hay que tener presente el cortometraje inspirado en los *Nocturnos* de Xavier Villaurrutia que acabada de hacer en colaboración con Dolores Creel. Emitida por el Canal 22 de la televisión mexicana poco después de la muerte de Manuel, la película se concibió no sólo como un homenaje a Villaurrutia, poeta cuyo centenario se celebrará pró-

ximamente, sino también como un esfuerzo por promover una cultura de respeto hacia los homosexuales en México, asunto que le había preocupado mucho, y con razón, a lo largo de su vida adulta. No es imposible que, después de este primer experimento (con el que estaba tan ilusionado), Manuel hubiera vuelto a hacer algo parecido con la obra de otros poetas admirados por él. Finalmente, hay que mencionar que tenía en preparación, en su papel de Presidente del Pen Club de México, un gran Congreso Panamericano de Escritores programado para celebrarse en la ciudad de México en el año 2002. Ojalá y su muerte tan inesperada no impida ni la celebración del congreso, ni la continuación aquí de las otras actividades y aspiraciones del Pen Club con las que se sentía tan estrechamente identificado.

Me he referido al hombre público, al crítico y al poeta. Pero no puedo terminar sin hablar también del amigo. Aunque para hablar del amigo, hay que volver a hablar del poeta. Porque, como lo sabían todos los que contábamos con su amistad, Manuel hacía de la amistad algo tan entrañable como su propia poesía. Y es que era uno de esos pocos seres en el mundo de los que se puede decir, sin exagerar, que viven en estado permanente de gracia poética. En su compañía, bajo un pretexto cualquiera, todo podía cobrar un valor o una intensidad distinta, las cosas más inverosímiles de repente se hacían posibles, inmediatas, tangibles casi. «La palabra», escribió alguna vez, «sale de la pluma / como el conejo del sombrero de un mago / astronauta que se sabe sola y sin peso / suspendida en una línea / en el espacio»... Y así ocurría en su conversación no menos que en su poesía. Claro, no a todo el mundo le gustaba entrar en el mundo mágico al que Manuel les invitaba, pero quienes aceptábamos la invitación, estábamos seguros de pasar un rato inolvidable, era tal la fuerza de su imaginación, tal el ímpetu de su generosidad personal. Y cuánta gente pasó por su casa: desde Octavio y Marie José Paz, Severo Sarduy, Haroldo de Campos, Gabriel Zaid, Ramón Xirau, Homero Aridjis, José Luis Cuevas y José Ángel Valente hasta el más tímido estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras. La realidad, con sus inconveniencias y sus pequeñeces, poco podía frente a él. O así pensábamos hasta el domingo pasado, cuando, de repente, encarnada en el mar, la realidad finalmente tomó su venganza. Pero ¿para qué?, nos hemos preguntado todos, incrédulos ante la noticia. Para nada, nos contesta el mar, para nada.

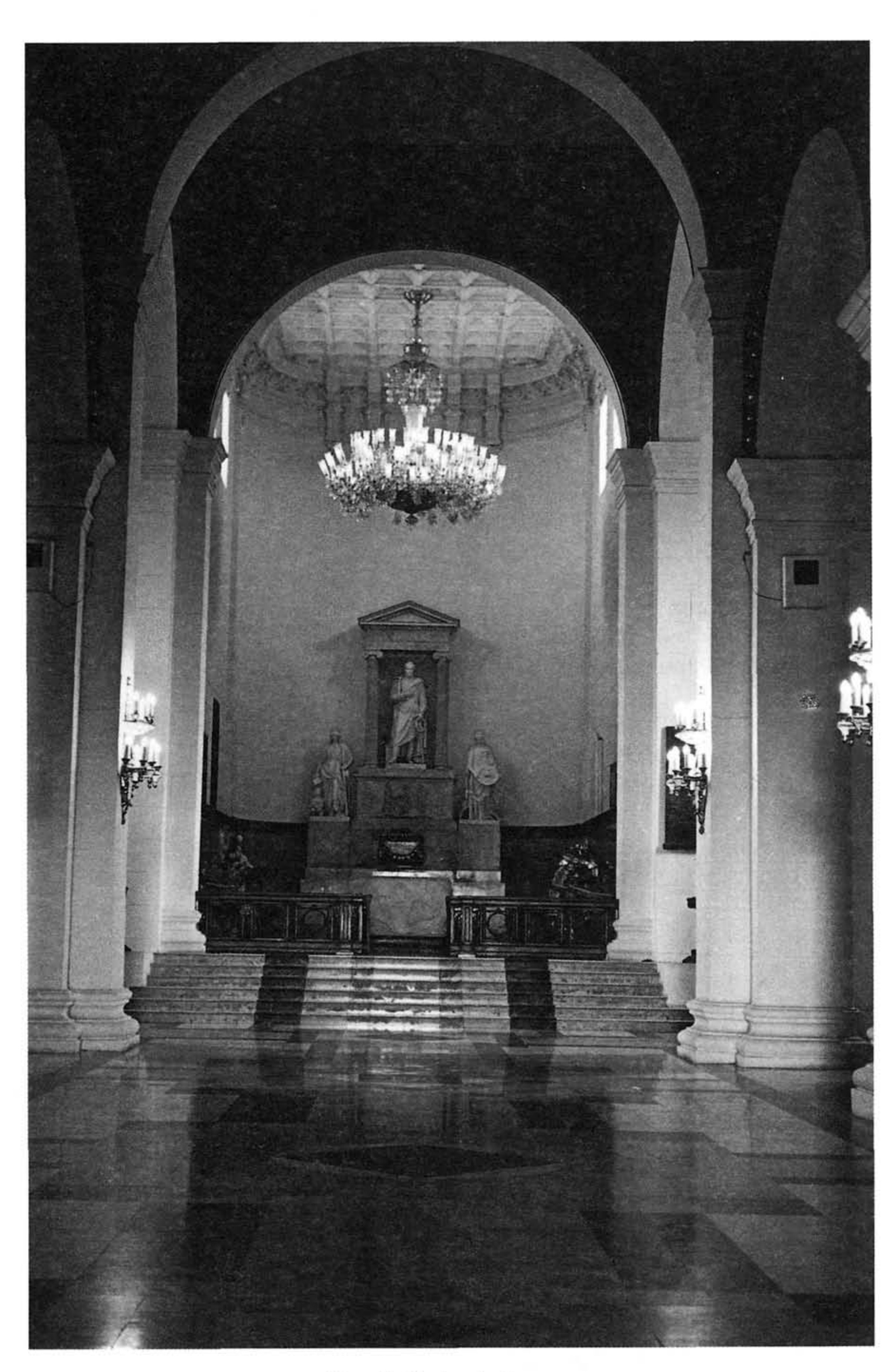


Palacio de Mira Flores. Caracas.

Unidad

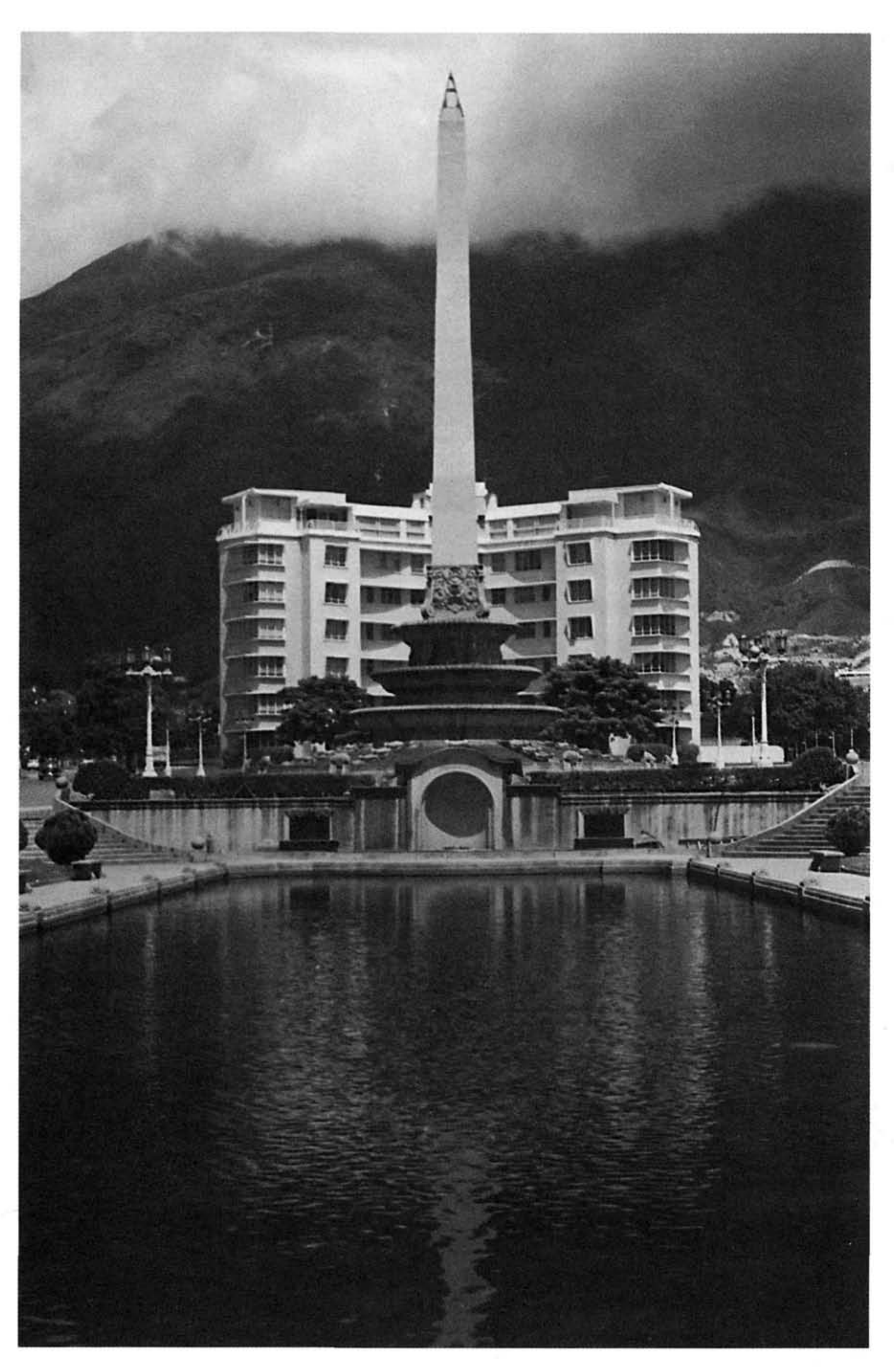
Manuel Ulacia

somos una sola Persona
avanzamos en el tiempo
como la ola que llega
siempre a la misma playa
las arenas se beben al mar
y el mar nunca se termina
el agua es nuestra sangre
que olvidó su rojo
desde las grandes arterias
del Nilo y del Amazonas
hasta los pequeños vasos
que alimentan las praderas
el océano late en los cuatro
ventrículos cardinales
sube la marea
baja la marea
en un rinoceronte
o en la casa vacía de un molusco
se escuchan las pulsaciones
de la vida
somos una sola persona
que no va a ningún sitio
suspendidos como el surtidor
que crece fecundando el espacio
permanecemos
nuestro cuerpo tiene la forma
del universo
disco para el sabio griego
pecho de mujer
esfera
río
mariposa que vuela
nuestras almas son las células
de otro cuerpo abstracto
somos una sola Persona
con dos rostros en una sola cara
como la luna
uno que muere
y otro que se libera
mudando de cuerpo
por eso existimos
somos el cuerpo de Dios
Dios cambia por nosotros



Panteón Nacional. Caracas.

BIBLIOTECA



Plaza y obelisco de Altamira. Caracas.

La traicionada poesía española reciente*

Cuando, en los últimos tiempos, ha llegado la hora de indicar las razones por las cuales la poesía española de los recientes cincuenta años ha parecido inclinarse, por lo general —y con las excepciones de todos conocidas—, hacia los lenguajes del realismo, el argumento más empleado por nuestra crítica ha sido siempre el mismo: el estrecho argumento sociopolítico. Más que de un argumento, parece tratarse ya de una excusa; y, peor aún, de una falta de perspectiva en relación con los procesos de formación cultural por los que ha pasado la creación literaria, artística y filosófica contemporánea. No será ocioso aclarar con qué alto grado de responsabilidad se ha visto implicada la crítica literaria de nuestro país en esta demasiado prolongada *institución* realista; una crítica que sólo en el entorno de contadas escuelas, y únicamente en estos últimos años, ha ido modificando su visión acerca de nuestra reciente historia literaria y artística. Pero no nos engañemos: el *canon* impuesto por los estudios historiográficos españoles en los últimos cincuenta años está entretejido, en general, con no pocos desaciertos, con igualamientos reductores y con continuas manipulaciones de ese mismo canon. Igualar la poesía de José Ángel Valente o Antonio Gamoneda, pongamos por caso, con la de José Hierro o Ángel González implica, a nuestro juicio, una inaceptable reducción. ¿Quién puede olvidar la desgraciadamente famosa antología de José María Castellet, en la que quedó excluido uno de los poetas centrales de nuestra tradición, Juan Ramón Jiménez, sobre la base de los perversos intereses que se hacían necesarios para la imposición de una poesía de corte realista en España? La mayor parte de las antologías posteriores han optado por una no muy distinta práctica deformadora y manipuladora.

La hegemonía realista ha sido eso: una *institución*. Ha sido propiciada y hasta impuesta por la crítica. En los años 50 y 60, venía favorecida por las condiciones culturales y políticas de la dictadura franquista, una dictadura que cortaba las posibilidades y las aspiraciones europeas y universales de nuestra cultura, y que produjo posteriormente una especie de ceguera y retraso con respecto a las tradiciones que se habían ido creando en

* Poesía española reciente (1980-2000)*; edición de Juan Cano Ballesta, Cátedra (Letras Hispánicas), Madrid, 2001.*

otros países. La pobreza y la falta de ambición creadora del realismo en aquellos años se correspondían con la pobreza misma del país y su dura realidad política. Pero no podemos disculpar la falta de profundidad y de contemporaneidad de muchos de nuestros creadores de aquella hora argumentando continuamente, y sin una revisión más honda del problema, el oscuro panorama en el que entró la sociedad española en aquel período. Porque, de hecho, hubo otras prácticas literarias, pero acalladas y marginadas. Desde el postismo hasta Cirlot, y desde Francisco Pino hasta el grupo Cántico —todos ellos excluidos por Castellet en su antología— puede decirse que otras opciones de escritura operaban de espaldas a la institución del realismo. La sospechosa facilidad con que nuestra crítica olvidaba la lección de las vanguardias, así como la superficialidad de los presupuestos teóricos en los que se apoyaba la «actitud» realista, hacen pensar que durante demasiado tiempo se ignoró la cuestión central de la creación poética en el interior de la modernidad: el problema del lenguaje o, si se prefiere, el lenguaje como problema. Las actitudes realistas o «neorrealistas» de la *nueva sentimentalidad* o *poesía de la experiencia* se apoyan hoy precisamente en esa facilidad y, dicho sea sin el deseo de hacer un juego de palabras, hacen de la facilidad un modo de ser cultural. Renunciar enteramente al legado del romanticismo europeo (que funda la modernidad literaria) e ignorar el legado de las vanguardias es rechazar el espíritu en que se ha sustentado la cultura de los últimos doscientos años. Y eso precisamente es lo que ha venido haciendo un amplio sector de la poesía española. Creer que se puede o que se debe edificar una visión del mundo desde un pensamiento vaciado hasta tal punto de los más fundamentales signos y valores de la gran tradición occidental, no prueba otra cosa, a mi juicio, que la degeneración de un largo período de pobreza intelectual que llega hasta hoy mismo.

Viene la reflexión anterior, obligadamente sintética, a propósito de la publicación de *Poesía española reciente (1980-2000)*, en edición de Juan Cano Ballesta, un libro que, a nuestro modo de ver, perpetúa los serios desenfoques que la poesía española ha venido recibiendo estos años por parte de la crítica; y a agravarlos, si cabe, habida cuenta de la colección en que el libro se publica, con amplia difusión en el mundo académico. Esta antología declara ser «continuación» de otra publicada en 1980 por la misma editorial, *Joven poesía española*, realizada por Concha Moral y Rosa María Pereda.

Cano Ballesta apoya toda su argumentación crítica en dos datos, ambos falsos: la creencia de que la

mejor poesía española de los últimos años es la que se ha inclinado hacia los lenguajes del realismo y la poesía social, de una parte, y, de otra parte, la excusa de que la «postmodernidad» lo legitima todo, incluida la mala poesía. De lo primero algo se ha dicho ya; respecto a lo segundo, no hará falta insistir en que la postmodernidad no puede ni debe legitimar nada. «Esta antología —escribe Cano Ballesta— quiere recoger en sus páginas a los poetas más notables que han ido surgiendo en las letras españolas en los últimos cuatro lustros y que han alcanzado un cierto grado de madurez y reconocimiento en el mundo de las letras». La intención no sólo no se cumple sino que, a nuestro juicio, tergiversa seriamente el panorama de la poesía española última.

El antólogo —que, significativamente, no ha publicado hasta la fecha otro trabajo sobre el período literario aquí abarcado (1980-2000) que un breve artículo sobre la *poesía de la experiencia*— demuestra no conocer nuestra poesía última. Procede aquí del modo menos adecuado desde el punto de vista crítico: hace una antología de antologías. Si se piensa en lo que arriba se ha señalado sobre el «género» antológico en España desde los días de Castellet, el resultado ya puede imaginarse. Cano Ballesta decide reproducir todos los tópicos que se han ido reiterando de antología en antología —y son ya abundantes— de lírica española reciente. Las etiquetas le impiden no sólo razonar críticamente, sino enjuiciar estéticamente. Veamos unos pocos ejemplos. ¿Puede afirmarse hoy por hoy que los novísimos representaron «una revolución formal y estética» en la poesía española? ¿Frente a qué: frente a libros como *Alianza y condena*, de Claudio Rodríguez, *Moralidades*, de Jaime Gil de Biedma, o *El inocente*, de José Ángel Valente? La afirmación es insostenible. Siguiendo este mismo punto, ¿dónde reside la «ruptura» que los nuevos autores logran con respecto a los llamados *novísimos* y poetas sociales? No acaba de verse, desde luego, el «vigor renovador» y la «calidad» de buena parte de estos poetas. La *poesía de la experiencia* —la única que parece interesar al antólogo— representa más bien una reedición descorazonadora de los modos de poesía realista y social. No hay ninguna ruptura en la poesía española, en sentido estricto, desde las vanguardias. Y hoy vemos con claridad que, como ha señalado el crítico norteamericano J. Mayhew (con quien Cano Ballesta no puede sino estar en desacuerdo), los poetas «neorrealistas» se distinguen no por su carácter renovador sino, precisamente, por su conservadurismo estético.

Que Cano Ballesta opera no con un conocimiento real del panorama de la poesía de los últimos años

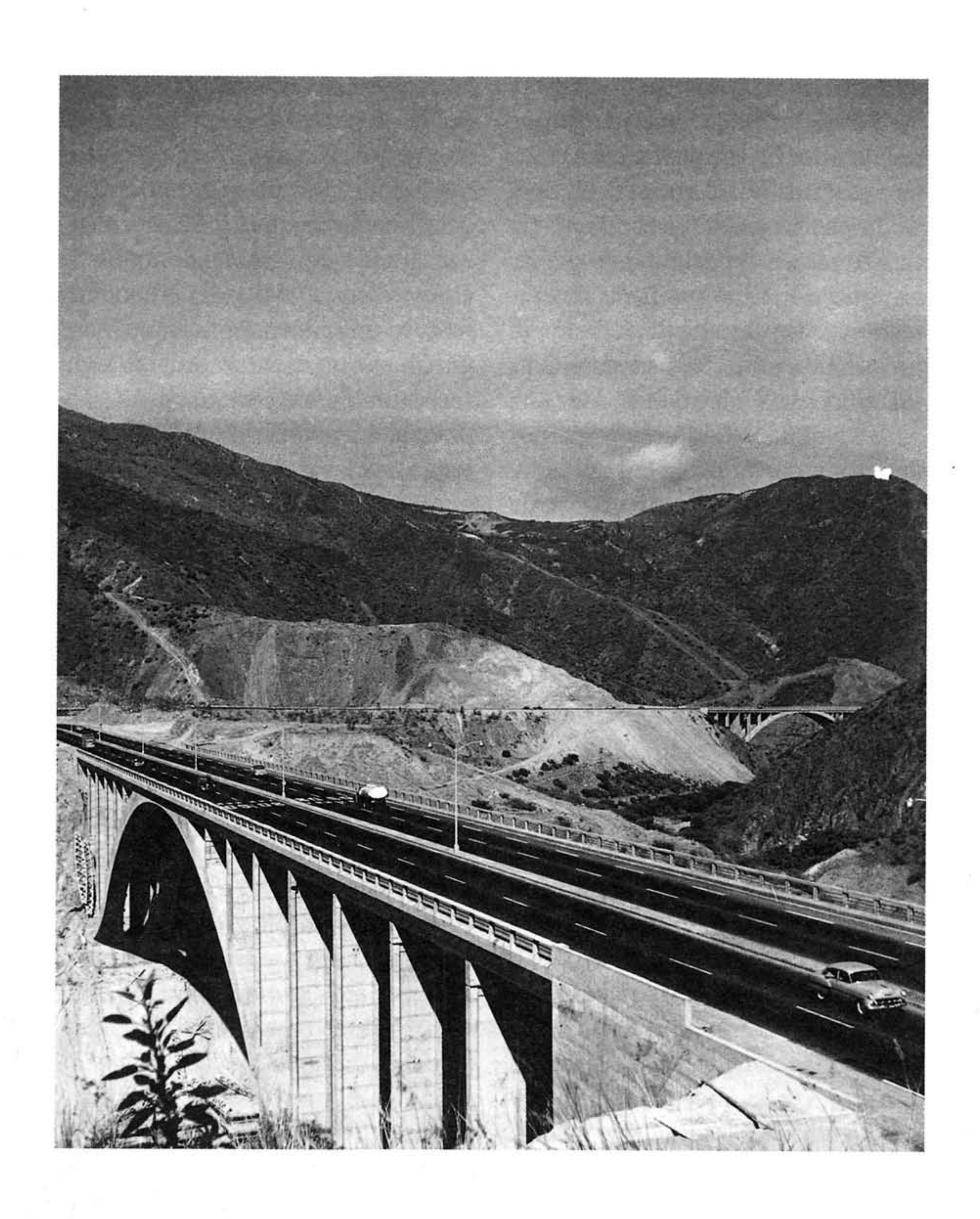
sino reproduciendo tópicos de antologías previas que le han facilitado el trabajo, lo demuestra el que ignore sectores muy amplios de escritura no-realista que han dado libros notables en los «últimos cuatro lustros» en España. No se trata ya, por otra parte, solamente de autores, sino de grupos más o menos definidos. Ninguna referencia, en efecto, a grupos como el vallisoletano de *Un ángel más-El signo del gorrión*, al valenciano de *Alicia bajo cero*, al canario de *Paradiso*, al asturiano de *Solaria*. Si se trata de poetas, no deja de asombrar al lector que no cuenten para el antólogo nombres como Andrés Sánchez Robayna, César Antonio Molina, Olvido García Valdés, Juan Malpartida, Antonio Méndez Rubio, Jordi Doce, Rafael-José Díaz, Melchor López, Ángel Campos Pámpano, Esperanza Ortega... El denominador común de todos estos nombres es —no hace falta decirlo— su clara oposición a la «hegemonía» realista. Y si es verdad que hay en estas páginas más de un poeta de mérito que no milita en el realismo (Justo Navarro, Jorge Riechmann, Vicente Valero), su inclusión parece deberse a una operación de maquillaje que evite posibles acusaciones de tendenciosidad. Pero nadie, aquí, puede llamarse a engaño.

Si no debe valorarse una antología (se ha dicho) por los autores que faltan, sino por la calidad de las decisiones en cuanto a los autores incluidos, entonces no queda más remedio que expresar un juicio aún más drástico: ¿cree de veras Cano Ballesta que los pastiches de Andrés González Blanco por parte de Andrés Trapiello representan alguna «renovación»? ¿Cabe ver en la propensión de Jon Juaristi al chiste chocarrero una «original voz lírica»? ¿Es que hay algo más en los versos de Ana Rossetti que retóricos guiños al lector sobre vulgaridades eróticas? Cano Ballesta no justifica, no puede justificar, ciertos calificativos («original», «notable», etc.) regalados con generosidad. No es posible, por otra parte, tomar en serio a un crítico que elogia a un poeta (Leopoldo Alas) hablando de su «gesto pasota». Todavía, sin embargo, nos queda un punto por aclarar: los límites cronológicos y editoriales que la antología se autoimpone (no incluir ningún autor nacido con anterioridad a 1950, y tampoco ningún autor que ya estuviera presente o perteneciera a la «fase» cubierta por la antología anterior de la misma editorial, la aludida *Joven poesía española*) lleva a una curiosa situación, que es pensar que ningún autor nacido antes de 1950 ha podido darse a conocer a partir de 1980, lo cual representa una actitud acrítica y del todo inaceptable; de hecho, hay cuando menos, a nuestro juicio, un poeta notable, Juan Antonio Masoliver (1939), que se encuentra justamente en ese caso.

La crítica de la poesía en nuestro medio sigue padeciendo hoy por hoy una ineficacia y una casi sistemática falibilidad que, en el caso de las antologías, ha conducido a una situación especialmente grave. La que aquí ha reseñado brevemente acusa un doble defecto: la escasa calidad de sus razonamientos y de sus elecciones, de una parte, y el haber sido realizada por un crítico muy ajeno a la realidad y al conocimiento de su objeto de estudio[1]. Que esta clase de antologías se encargue —como sucedió con la anterior, *Joven poesía española*— a personas que sólo se ocupan de poesía española de los últimos años no para estudiarla y comprenderla, sino para antologizarla, sin haber trabajado antes de ella y sin que vuelvan a ella nunca más, es una característica que inauguró, curiosamente, la antología (las antologías) de Castellet. La poesía española merece, desde luego, mejor trato.

Francisco León

[1] *Cano Ballesta no ignora sólo la poesía del período que examina (1980-2000), sino también la correspondiente —según su criterio— a la «fase» anterior: entre otros errores, atribuye un libro de Andrés Sánchez Robayna (*La roca, *1984, Premio de la Crítica) a Jaime Siles (p. 33).*



Autopista Caracas-La Guaira.

América en los libros

Rondas a las letras de Hispanoamérica, *Selena Millares, Editorial Edinumen, Madrid, 2000, 185 pp.*

Toda ronda es asedio pero también cortejo, celebración y anhelo, deseo de atrapar a un ser esquivo que se niega a revelarnos sus secretos. De esta manera, persistente y apasionada, Selena Millares rastrea en esta colección de ensayos sobre las letras de Hispanoamérica las huellas de un continente diverso y multiforme que, como un animal mitológico, se ha mostrado desde su origen reacio a las clasificaciones.

La patria común del continente, no obstante, es el idioma, semilla trasplantada al fértil suelo americano que, desde el *Periquillo Sarniento* de Lizardi al modernismo de Darío, se ha enriquecido a fuerza de transgresiones hasta llegar a convertirse en un frondoso árbol de múltiples ramas en cuyo boscaje se interna la mirada crítica de Millares para mostrar de qué manera sus retoños se entrelazan, se vinculan entre sí o se unen por secretos canales a las grandes corrientes universales renovándolas y enriqueciéndolas en el largo y angustioso proceso de la búsqueda de su propio rostro y de su propia identidad.

Pero no es solamente la red de influencias que sustenta a la literatura hispanoamericana lo que Millares desea establecer con sus asedios sino mostrar de qué manera y sobre qué circunstancias históricas se han forjado los movimientos literarios del continente que, desde el barroquismo inicial de Sor Juana Inés de la Cruz a los viajes vanguardistas de ascenso y de descenso de *Altazor* y de *Residencia en la tierra,* pasando por la revuelta modernista de Darío, Silva y Casal y el telurismo romántico de Mármol y Echeverría, se han mantenido fieles al empeño de forjar la utopía, a fuerza de dinamitar, carnavalizar y conjurar, desde todos los ángulos, una realidad adversa y opresora que se opone a los sueños e ideales del hombre.

Atentos al marco histórico en que se desarrollaron sus propuestas y a las condiciones sociales de su tiempo, estos ensayos de Millares, centrados en la obra de autores tan diversos como Sor Juana Inés de la Cruz, Rubén Darío, José Asunción Silva, Dulce María Loynaz, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Gonzalo Rojas etc., tienden lazos a uno y otro lado del océano y nos dejan conocer, al mismo tiempo, la polémica suscitada por sus obras, las propuestas realizadas en su tiempo, las detracciones sufridas por su franqueza y novedad y la justa revalorización que, con la

perspectiva de los años, les ha otorgado la crítica.

La identidad esquiva de Latinoamérica abordada a través del símbolo de Calibán, las diferentes visiones sobre España que de Bolívar a Darío cambian diametralmente de ángulo, el sugestivo claroscuro del barroco en Sor Juana que marca los sueños simbolistas y la veta de la poesía pura, las controversias surgidas en torno a la rebelión modernista y a obras como las de Silva y de Darío que se extienden a lo largo de un siglo, la crisis del 98 y su respuesta vigorosa en cada una de las orillas del Atlántico en las obras de Martí y de Unamuno, los juegos de agua de Dulce María Loynaz frente al carácter ígneo de Delmira Agustini y el aéreo de Gabriela Mistral, y profundas indagaciones en motivos recurrentes como «el viaje imaginario» en vanguardistas como Lugones, Herrera y Reissig y Vicente Huidobro o el rastreo minucioso de la senda seguida por algunos de los más ricos cauces de nuestra literatura como el de las letras cubanas o chilenas, son algunas de las principales preocupaciones de Selena Millares en estas rondas que bucean en el origen, en el agua de la leyenda y de los sueños que fecunda la obra de Miguel Ángel Asturias sin olvidar asomarse a la marginalidad trascendente, a las meditaciones de la muerte que desde lo popular y cotidiano, realizan poetas como Enrique Lihn, Óscar Hahn y Jorge Teillier.

Con un perfecto equilibrio entre la sensibilidad y la erudición y un manejo preciosista del lenguaje, los ensayos que conforman este libro son una densa y fascinante travesía por las letras de un continente inventado por ojos extranjeros que ha buscado y hallado en el poderoso sincretismo de sus letras los prismas que nos dejan conocer su verdadero y desgarrado rostro.

El pasajero Walter Benjamin, *Ricardo Cano Gaviria, Tarragona, Igitur, 2000, 206 pp.*

En la historia predominan los hechos, en la poesía las posibilidades. Dar forma a esas posibilidades coloreándolas con luz propia para que la historia deje de ser un simple obituario de fechas olvidadas y permanezca en nosotros con su luz y su paisaje perdurables es la tarea del novelista que se enfrenta a un hecho histórico, máxime cuando el tema que aborda es un suceso anónimo y tajante, como el suicidio de un hombre acosado en un perdido paso de frontera que, sin saberlo, habría de convertirse con este acto en un símbolo de su tiempo.

En *El pasajero Walter Benjamín,* Ricardo Cano Gaviria asume esta difícil tarea de imaginación y cono-

cimiento al recrear los momentos finales de la vida del pensador judío alemán Walter Benjamin quien, proscrito por el régimen hitleriano y perseguido por los agentes de la Gestapo en la Francia de Pétain arribó en busca de refugio en septiembre del 40 al puesto fronterizo de Port-Bou en los Pirineos españoles y, ante la imposibilidad de proseguir su fuga por la obcecación de los guardias franquistas que se negaron a franquearle el paso, decidió poner fin a sus días con una sobredosis de morfina antes que resignarse a ser entregado a la jauría de sus perseguidores.

«Sólo sobre un muerto no tiene potestad nadie», dejó escrito Benjamin antes de dar cumplimiento cabal a sus palabras, y es sobre este supremo acto de libertad del hombre acosado, que decide abreviar su vida para acortar su sufrimiento, y sobre la belleza que se oculta en la más definitiva de las partidas sobre las que Ricardo Cano Gaviria centra la atención de este relato, forjado en la luz crepuscular de un mundo que declina y que, al igual que el sol, nos revela al ocultarse su más bello e inefable resplandor.

El recuerdo de las luchas y fracasos, el presente mezquino y opresivo de un sórdido hotel de paso y el duermevela alucinado de una larga noche de vigilia en la que sueño y realidad se entrelazan y se funden en un mismo plano mientras la morfina va disgregando la conciencia, son los tres planos de la narración en los que se desarrolla el relato y por los que Cano Gaviria hace desfilar los rasgos principales de la vida de Benjamin: su infancia berlinesa en la gran casa familiar, sus inquietudes filosóficas, sus querencias literarias, su preocupación pictórica, su *flanerie* del conocimiento, sus recuerdos de Ibiza y de París, sus diferentes amores.

Pero estos rasgos de la existencia del filósofo que apuntalan el relato, no se encuentran narrados con la proclividad realista que caracteriza al autor de novela histórica sino insinuados por medio de detalles: las gruesas gafas de miope de Benjamin que distorsionaban la realidad, la misteriosa maleta oscura que protegió hasta el fin de su viaje, las flores marchitas que encontró en el desportillado jarrón del hotel donde pasó su última noche, la dolorosa sensación de sentir que ser judío era ser una cola de rata, una pieza más que los asesinos codiciaban para juntar a su ristra sangrienta, la invisible partida de ajedrez que parecía sostener con el hado maléfico y jorobado que regía sus días y muchos otros elementos circunstanciales que Cano Gaviria aporta con su imaginación y que le permiten crear este sentido claroscuro del autor cercano a la escuela de Frankfurt, de su angustia, su firmeza y su desolación final al enfrentar la muerte.

Pero para que pueda contarse, toda aventura de viaje debe estar

sostenida o apoyada en las manos de una mujer: la madre, la amante, la hermana, arquetipos que Cano Gaviria fabula a través de las acompañantes de Benjamin: la señora Grunwald, la señora Wilmart y la joven alsaciana, tan parecida a su amante letona de la lejana ciudad de Riga, arquetipos de la protección, de la amistad y del amor que, al término de su penosa y lacerante aventura final por los Pirineos, se funden en una única, sibilina y voluptuosa imagen de la muerte que, como una enamorada, llega a desposarlo, a liberarlo del peligro de la degradación y de la indignidad.

Las erizadas cumbres de los Pirineos como frontera entre los pueblos y los hombres, con el trasfondo de su nombre que recuerda al de las piras y *progroms* y el doloroso viaje de un hombre forzado a una resolución suprema para preservar su libertad son el delicado marco en el que Ricardo Cano, con una prosa cuidada y lírica y con un profundo conocimiento de su personaje y de su tiempo, recrea los momentos finales de la vida de Benjamin para mostrarnos la belleza que, pese al dolor, puede existir en el ocaso, en lo que muere, en esa cumbre insalvable que es la muerte y que, como diría Séneca, «tomamos en nuestro desatino como escollo, cuando en realidad es puerto».

Samuel Serrano

La rumba de Lázaro, *Ernesto Mestre, traducción de Daniel Najmías, Tusquets, Barcelona, 2001, 602 pp.*

Ernesto Mestre nació en Guantánamo (Cuba) en 1964 Pertenece, por tanto, a la novísima promoción de narradores cubanos que decidieron marcharse de la isla (Mestre lo hizo en 1972 para afincarse en Nueva York) y escribir, en inglés o en castellano, sobre el incierto futuro de Cuba. A pesar de que Ernesto Mestre ha optado por el inglés como lengua de referencia en esta primera novela, hay que destacar que es un libro completamente isleño en el que se aborda el triunfo y el desencanto de la revolución castrista en clave de farsa. Hay que encuadrar a este interesantísimo escritor dentro de la literatura de los trasterrados, de la novela de la emigración, que trata de poner el acento en otra Cuba oculta y, sobre todo, en la necesidad de una renovación política que la saque del aislamiento. Es a través de una privilegiada imaginación y de una elaborada, barroca, rutilante, orgiástica y esplendorosa prosa como el autor de *La rumba de Lázaro* delata su condición de escritor caribeño. Gracias a esta desbordante y desatada imaginación Mestre nos ofrece una ambiciosa, festiva, delirante e hiperbólica novela en la que mantiene el pulso entre la historia y la ficción a través de una prosa que grita la influencia de Guillermo Cabrera Infante,

Lezama Lima, Reinaldo Arenas, Cortázar, Carpentier, Severo Sarduy, Rulfo, García Márquez ...

Hay que destacar, sobre todo, la importancia que Mestre otorga a la oralidad y al estilo. A ritmo de vértigo nos traslada vertiginosamente por estas páginas llenas de episodios fantásticos y reales, de personajes tan imposibles como verdaderos: el señor Sariel de fuerza descomunal, cuyos tatuajes se renovaban cada día, el niño con un ojo de amatista, trapecistas homosexuales, fantoches guerrilleros, alces violadores, el hombre de piel tan translúcida que se le veían las arterias y las venas, las mujeres «comedoras de palabras», y un largo etcétera.

Es la Cuba de Batista y Castro el espacio que Mestre describe con ilimitada intensidad utilizando una técnica esperpéntica. Una Cuba dirigida por un fantoche «predicador incansable», líder de una Revolución que ha obligado a los cubanos a tomar «el café más aguado que el que toman los yanquis», un estudiante bravucón que «sólo sueña con que toda Cuba sea para él».

La rumba de Lázaro es la historia de la disidencia cubana, pero también de lo que supuso el triunfo de la Revolución y su posterior desencanto. Una Cuba espectral, «un cementerio de héroes y promesas incumplidas», una isla poblada de «almas rotas», un lugar en el que «los comunistas han olvidado lo divertido que es ser cubano».

La rumba de Lázaro es la epopeya de una saga familiar, nada menos que tres generaciones, que da cuenta de la historia más reciente de Cuba. La bulímica y acertada incontinencia verbal de este joven escritor no es obstáculo para que estén resumidas en 602 páginas las voces más significativas de la literatura latinoamericana. Desde el exilio Mestre nos recuerda que cuando salió de Cuba se la llevó entera en el corazón, así como la esperanza de que el poder de los tiranos «no es absoluto, ni su dominio tan ancho y largo como se imaginan».

Tajos, *Rafael Courtoisie, Lengua de Trapo, Madrid, 2000,* 220 *pp.*

Tanto la narrativa como la poesía del uruguayo Rafael Courtoisie vienen avaladas por el premio Nacional de la Crítica, Uruguay, a *Cadáveres exquisitos* (1996); premio de Narrativa del Ministerio de Cultura, Uruguay, a *Vida de perro* (1997); premio de Poesía Plural, México, a *Textura* (1991) y en 1999 el premio Fraternidad por su trayectoria literaria.

Nos encontramos ante un libro que es la suma narrativa de tres relatos: *Tajos,* la pieza maestra que abre y da título al volumen, *Sodoma y Gomorra,* e *Indios y Cortaplumas.*

La novela breve *Tajos* se centra en un personaje abrumado por la soledad, el desamparo y la orfandad en que se queda a partir de la incomprensible muerte de su abuela: «días sin eco y sin fondo que siguieron a la muerte de mi abuela». Su pérdida equivale a la de la infancia. La hostilidad y violencia del mundo que le rodea harán de él un ser indefenso ante la corrupción, la hipocresía y agresividad de la sociedad en la que vive, pero, también, un ser convencido de que la vida se tuerce a cada momento, de que «da patadas feroces» y de que la felicidad es un deseo imposible en un mundo en el que prevalece la dictadura de lo mediático, caracterizada por la exhibición morbosa de una violencia excesiva. Raúl deambula por la «aldea global» provisto de una navaja con la que trata de herir todo lo que se encuentra a su paso sean envases de chocolate, pescado congelado, una sandía, las botellas de refrescos, las ruedas de un coche, unos perros callejeros... Su obsesión es dar respuesta, mediante la escritura del relato que el lector tiene entre manos, a una pregunta ¿por qué murió su abuela? La escritura como salvación. De ahí que el afán del personaje sea escribir algo conciso, claro, que dé fe de sus sentimientos. Al ser consciente de la crudeza del relato, confiesa su deseo imposible de contar algo feliz.

Courtoisie consigue un estilo deslumbrante y alucinatorio en sus espléndidas metáforas surrealistas: el azúcar derramada sobre el suelo es «una hemorragia blanca», las bebidas agujereadas «mueren de sed», una manzana roja se convierte en «un corazón sangriento», su piel en «un caracol»; o sus comparaciones imposibles: «... como las yemas de los dedos de la Venus de Milo», «... como el anillo de la mano manca de Miguel de Cervantes».

Sodoma y Gomorra agrupa un conjunto de relatos que exploran el placer y el dolor, mientras que *Indios y Cortaplumas* se centra en el espacio mítico de la América precolombina. Lo que hay que destacar en los tres casos es que este escritor está convencido de las inmensas posibilidades del lenguaje, de que éste puede ser feroz, de que no hay literatura sin un núcleo poético que la impulse. Como sostiene el autor de *Tajos:* «Contar una historia es crear un universo posible. *No hay poder fuera del discurso,* podríamos decir inspirados en Foucault. El poder reside en el discurso. El poder, tarde o temprano, necesita palabras que lo acrediten, piedras mayores para erigir su fuerza. De otro modo sucumbe. Pero es menes-

ter recordar que la belleza también es mortal para el poder y, por fortuna, abunda belleza en las palabras».

Milagros Sánchez Arnosi

Miguel Espinosa. Poder, marginalidad y lenguaje, *José Ignacio Moraza, Edition Reichenberger, Kassel, 1999, 260 pp. (Problemata literaria 50)*

Al espléndido ensayo de Luis García Jambrina sobre los textos narrativos fundamentales de Miguel Espinosa *(La vuelta al Logos,* Madrid: Ediciones de la Torre, 1998), se suma ahora una nueva monografía aparecida en Alemania sobre el autor de *La fea burguesía.* Si Jambrina desentrañaba las claves de la obra espinosiana desde los textos –aunque sin desdeñar la anécdota que daba origen a su literatura y resumía su sentido– el libro de Moraza aborda las novelas desde la estética de la posmodernidad, la concepción neobarroca y la presencia de la Grecia clásica. Lo hace centrando su atención en los temas preponderantes (el poder, el lenguaje y la marginalidad) y analizándolos en su relación con la lógica, la ética y la metafísica logocéntrica, punto de partida del pensamiento espinosiano.

Lo más valioso de su análisis es su convincente modo de argumentar y de hilar e interpretar aspectos y elementos que permiten contextualizar las novelas del escritor murciano y mostrar con datos ilustradores que sus obras no representan un caso aislado en el panorama de la novelística española de su tiempo. Moraza muestra asimismo que el supuesto predominio de componentes preponderantemente filosóficos se apoya y configura en elementos psicológicos que calibran los cambios sociales de la España de los años sesenta y setenta, levantando acta de una sociedad que apostaba por el consumo y por dejar atrás las miserias materiales, políticas y morales de la posguerra.

Sus conclusiones se alejan, por tanto, visiblemente, de las trilladas sendas y de los postulados nacidos al socaire de la admiración y el deseo de promocionar una obra hasta hace poco escasamente conocida (o, incluso, ninguneada) más allá del grupo de los incondicionales. Moraza se detiene en determinadas paradojas de la obra espinosiana, las interpreta de manera convincente y llega a conclusiones que emanan de un análisis cuidadoso de los textos y de su precisa contextualización. Su análisis vuelve a confirmar, desde un acercamiento metodológico innovador, que Espinoza fue un escritor a contrapelo que izó su palabra contra el coro de voces desafinadas y vacías de pen-

samiento de la llamada posmodernidad.

Studien zum *Mini-Boom der Nueva Narrativa Chilena.* Literatur im Neoliberalismus [Estudios sobre el *mini-boom de la Nueva Narrativa Chilena*, Literatura y neoliberalismo], *Kathrin Bergenthal, Peter Lang, Frankfurt am Main, 1999, 301 pp.*

La monografía de Kathrin Bergenthal estudia minuciosamente una temática que antes sólo había sido abordada de forma ocasional y fragmentaria. Se trata, por tanto, del primer intento de análisis detallado y sistemático de las relaciones existentes entre vida literaria, casas editoriales (en especial Planeta Chilena), medios de comunicación y la producción y recepción de determinados textos literarios y sus cosmovisiones y propuestas estéticas, políticas y sociales. Las obras y los autores estudiados están bien elegidos por su relevancia y representatividad: Marcela Serrano *(Nosotras que nos queremos tanto* y *Para que no me olvides),* Alberto Fuguet *(Sobredosis* y *Mala onda),* Gonzalo Contreras *(La ciudad anterior),* Roberto Ampuero *(Quién mató a Christian Kustermann),* Ana María del Río *(Siete* días de *la señora K.),* Jaime Collyer *(Gente al acecho)* y Carlos Cerda *(Morir en Berlín).* Diez obras que además tienen la particularidad de haber sido publicadas en un lapso breve: entre 1990 y 1993. Sin embargo, excepción hecha de Marcela Serrano, los representantes de la «nueva narrativa chilena» han carecido de recepción internacional, pese al significado de algunas de sus obras, a la considerable aceptación en su país y al esmerado lanzamiento por parte de las editoriales (Los Andes en cuanto a las obras de Serrano y Planeta en el caso de las demás), organizado y llevado a cabo con ánimo y según estrategias transnacionales.

Especialmente conseguidos son los capítulos dedicados a las secciones y páginas culturales del diario conservador *El Mercurio,* a la *Revista de libros* (suplemento dominical –fundado en 1989– de *El Mercurio,* con una tirada máxima de casi 400.000 ejemplares) y a otras publicaciones y revistas *(Qué pasa, Cámara chilena del libro, En librerías, Guía de libros,* etc.). En dichos capítulos y apartados, la estudiosa analiza con sagacidad y competencia el papel (de casi monopolio) del periodismo literario en las páginas de *El Mercurio* (diario fundado en 1827 por la familia Edwards) y pone en evidencia las relaciones existentes entre prensa, casa editorial y autores. No menos conseguidos son los apartados rela-

tivos a la vida literaria chilena (talleres literarios, antologías, congresos, manifiestos, etc.) y las páginas dedicadas a la interpretación de entrevistas a responsables de casas editoriales y al análisis y evaluación de otras informaciones sobre el mercado literario.

En suma, nos hallamos ante uno de los escasos estudios empíricos sobre la «industria» editorial y el mercado literario; un volumen bien editado que además tiene el mérito de abrir veredas y señalar perspectivas metodológicas nuevas. Sería deseable que la traducción española estuviese pronto a disposición de los lectores interesados.

José Manuel López de Abiada

Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916), *Compilación general: José Jirón Terán. Cronología: Julio Valle-Castillo. Introducción, selección, notas: Jorge Eduardo Arellano, Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000, 431 pp.*

Cartas desconocidas de Rubén Darío (1882-1916), el nuevo libro del investigador nicaragüense Jorge Eduardo Arellano, es un aporte substancial al epistolario dariano, que continúa y supera las compilaciones anteriores hechas por Ventura García Calderón, Alberto Ghiraldo, Edelberto Torres, Willy Pinto Gamboa, Pedro Pablo Zegers y otros. Arellano reúne 250 piezas epistolares, algunas completamente inéditas, otras que vieron la luz en publicaciones hoy dispersas y difícilmente accesibles, otras presentes en forma fragmentaria en las biografías del poeta. Las cartas, seleccionadas entre un millar de piezas disponibles, abarcan desde 1882, cuando Darío tenía 15 años, hasta 1916, el año de su muerte a la edad de 49. Arellano las ha trascrito con exactitud filológica, hecho no tan trivial como pudiera parecer, si recordamos las libertades que se han permitido algunos compiladores anteriores y especialmente el muy poético Alberto Ghiraldo; y ha elaborado para cada carta un comentario acucioso, donde describe la fuente y la filiación del documento epistolar, identifica al destinatario y a los personajes y hechos aludidos en el texto, reconstruye el contexto de la carta y a veces la interpreta. Estos comentarios, en muchos casos más extensos que las cartas mismas, resultan una ayuda inapreciable para su lectura, comprensión y valoración.

El interés principal de este epistolario es biográfico. La vida de Darío se refleja en ellas, desde la adolescencia hasta la muerte. Hay seis cartas de su primer período centroamericano (1882-1886), veintiuna del período chileno (1886-1889),

diez del segundo período centroamericano (1889-1893), treinta y tres del período argentino (1893-1898), y ciento ochenta de la etapa europea y cosmopolita (1899-1916). A partir de 1906, cada año aparece documentado con relativa abundancia, mientras que en los años anteriores a esta fecha, sólo una mínima parte de las cartas escritas por Darío parece haber sobrevivido: dos corresponden a todo el año 1901, por ejemplo. Como faltan tantas cartas de Darío, y no se pudieron incluir las de los destinatarios, y no hay una biografía completa y actualizada, estas *Cartas desconocidas* se leen, en gran parte, como una colección de fragmentos simbolistas, llenas de alusiones y de referencias a lo que fuera para Darío su vida cotidiana o íntima, pero que para nosotros es hoy un «más allá» desconocido y misterioso, que se puede entrever o adivinar por momentos pero después se sustrae otra vez. Es un libro, pues, que, a pesar de su carácter documental, estimula fuertemente la imaginación.

Günther Schmigalle

La reforma universitaria. Antecedentes y consecuentes, *Hugo E. Biagini, Buenos Aires, Leviatán, 2000.*

El protagonismo de las juventudes latinoamericanas del siglo XX que buscaban unos ideales comunitarios, más elevados ya contracorriente de la sola obtención del éxito profesional que domina en las actuales aulas universitarias hoy día, es el registro que, a través de la recuperación de manifiestos, proclamas y artículos publicados en revistas, quiere hacernos llegar Hugo Biagini en este libro sobre los antecedentes y las consecuencias de la reforma universitaria que, tomando como paradigma la reforma universitaria argentina de 1918, analiza la diversidad de posiciones que han sustentado los movimientos juveniles en el continente americano para mostrarnos la evolución de este proceso que, como otros tantos hitos soslayados de nuestra historia, merece ser conocido y evaluado.

Hugo Biagini registra la acción de los jóvenes estudiantes criollos por la emancipación que serían luego relevantes figuras como Manuel José Quiroga, Manuel Alyo Álvarez o Jaime Zudáñez, coincidiendo con Germán Arciniegas en que «la revolución independentista no constituye un producto del caudillaje ni una idea emanada de los cuarteles sino el triunfo de la conciencia estudiantil de vanguardia».

Tomarán el relevo de esta lucha las sociedades patrióticas, como el círculo de la Joven Generación Argentina creado por Echeverría, o la multitud de clubes cívicos de fines del XIX, que fueron protagonistas en la lucha contra gobiernos

corruptos y en la generación de partidos políticos populares (radicalismo, socialismo).

Con el modernismo aparece la juventud como «agente movilizador por excelencia de las masas». Surgen los primeros centros estudiantiles y la Federación Universitaria (1908); y se celebran los primeros congresos internacionales de estudiantes (Uruguay, 1908; Argentina y Colombia, 1910; Perú, 1912), en los que se exige un modelo universitario innovador: con participación del alumnado, cogobierno, autonomía, y extensión universitaria; además, alientan la integración americana y se denuncia la política expansionista de Estados Unidos. Según Biagini, estas propuestas testimonian «la potencialidad reflexiva de nuestra juventud universitaria e insinúa respuestas alternativas a los modelos dominantes en el ejercicio del poder».

En el contexto de las revoluciones mexicana y rusa, la primera guerra mundial y especialmente –para la historia Argentina– la victoria de la Unión Cívica Radical, se gestó el movimiento estudiantil de Córdoba en 1918, hito del esfuerzo común de los países latinoamericanos, comparable a la Revolución de Mayo por su repercusión continental. Con «el grito de Córdoba» se preconiza el poder decisorio de los estudiantes, se aboga por la autonomía docente y política de la universidad; se defiende la periodicidad y libertad de cátedra, la enseñanza gratuita y la asistencia libre. Además, trascendiendo lo meramente universitario, propiciará la unión con la clase obrera, propagará el sentimiento social, el pacifismo y la lucha antiimperialista, y avanzará realmente hacia la unidad latinoamericana; hecho que debe reseñarse, según Biagini, «como uno de los más importantes precedentes culturales con el que deben contar proyectos regionales como los del MERCOSUR».

Hugo Biagini intenta recuperar esta página de la historia de América por su interés para nuestro tiempo. Cuando campa la «modernización conservadora», y la integración mundial refuerza un sistema de dominación con su correlato de desigualdad creciente, la universidad puede impulsar la alternativa de una «utopía viable» asistiendo a los partidos populares, las ONG y los movimientos cívicos, desde su «función orientadora primordial». Papel que, en palabras del autor, constituye «el aporte más original que ha salido de América Latina».

Viviana Irma Paletta

De la antropofagia a Brasilia, Brasil 1920-1950, *IVAM, Valencia, 2001.*

Entre el 26 de octubre de 2000 y el 14 de enero de 2001 se pudo vi-

sitar en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM Centre Julio González) la exposición *De la antropofagia a Brasilia. Brasil 1920-1950*, cuyo Comisario General fue Jorge Schwartz (profesor titular de literatura hispanoamericana de la Universidad de São Paulo).

Después de varios años de trabajo en la concretización de una idea que surgió en 1996, más de 60.000 visitantes (entre ellos, 6.500 niños que participaron en talleres didácticos ya programados) han podido pasear, a través de 1.300 metros cuadrados distribuidos en 10 grandes salas, por cuatro décadas de la historia brasileña.

Entre 1920 y 1950 transcurre probablemente el período más vital, brillante e intenso de la cultura brasileña. El visitante asiste, deslumbrado, a un rico panel en que se mezclan, dialogan y entrecruzan manifestaciones artísticas diversas: música, literatura, arquitectura, escultura, cine y fotografía, que, lejos de confundir y despistar, provocan un efecto contagiante. Superado el choque inicial que provoca, entre otros, la estimulante fotografía de José Medeiros (Expediçao Roncador Xingú, 1949) que ilustra la portada del excelente y cuidado catálogo de la exposición, la curiosidad del visitante suplanta la dificultad de encajar todas las piezas del puzzle que le proponen reconstruir los responsables particulares de cada área (con interesantes ensayos que recoge el catálogo): Annateresa Fabris (Artes Plásticas), Carlos A. Machado Calil (Traductores del Brasil), Carlos A. Ferreira Martins (Arquitectura y Urbanismo), Jean-Claude Bernardet (Cine), Jorge Schwartz (Literatura y Fotografía) y José Miguel Wisnik (Música).

La «contenida orgía intelectual» que se presenta ofrece, con enorme coherencia, la posibilidad de descubrir los *diversos brasiles* que están representados en la muestra. Retratos de la modernidad brasileña, pero también, recortes dispersos de señas de identidad que huyen de los clichés y nos colocan ante manifestaciones que han resultado decisivas para el pensamiento brasileño y su modo de inserción en el mundo. El abanico cronológico propuesto permite entender desde la metáfora antropofágica (de Oswald de Andrade) y el conocido *Abaporu* (de Társila do Amaral, 1928) hasta el *monumento de crepom e prata* (Brasilia) inaugurado en 1960, y que, como en una alegoría *oswaldiana,* canta Caetano Veloso en su célebre «Tropicáli».

M. Carmen Villarino Pardo

La parola danzante. Octavio Paz tra poesia e filosofia, *Annelisa Addolorato, Mimesis, Milano, 2001, 134 pp.*

Aparece en Italia, en la colección «Morfologie», creada por Maddalena Mazzout-Mis, un original estudio sobre la obra de Octavio Paz. En el mundo moderno, en el cual lo racional es ya «insostenible como fundamento de lo real», el escritor mexicano, como Bergson y Ortega, ve la necesidad de la unificación de las figuras del poeta y del filósofo, de modo que la profundidad de su pensamiento desvelará el verdadero sentido de la poesía y la reinstaurará en lo que fue su vocación inicial. Por ello, la autora del libro, Annelisa Addolorato, parte de un análisis de tiempo mítico y tiempo histórico, dominios inconciliables para Paz, pero no tanto a través de la lírica, pues por un lado el primero «incluye, en su amplio espectro, la linealidad histórica» y por otro «poesía y mito comparten una naturaleza afín».

Ahora bien, la palabra poética, a la vez reafirma la historia y la oculta, pues su orientación es la que marca lo primigenio, por ello consiste en un continuo renacer cuyo sentido es el ritmo, esa «fluctuante» «anti-unidad de medida» propia del tiempo mítico. Por este motivo una parte importante de este estudio se dedica a la analogía, que es «expresión y traducción cognitiva del ritmo primordial». Muy interesantes son también los capítulos «Arte sacro y arte sacralizado» y «El desafío de la belleza». En el primero seguimos los pasos del poeta que destaca la importancia de la belleza del objeto y su eficacia mágica, hoy perdida por su inserción en un contexto extraño. En el segundo vemos cómo asocia los temas surrealistas, el primitivismo azteca y su cosmogonía original. Toda la obra de Paz, afirma Addolorato, «encarna una sorprendente coherencia teórica. En cada una de sus aportaciones se detecta la presencia concreta de su creencia en la magia intrínseca del universo y en el lenguaje como lugar sagrado».

Clara Janés

El fondo de la maleta

Política sonora

Cierto escándalo produjo el director de orquesta argentino Daniel Barenboim al intentar que sus espectadores israelíes escucharan una página de Wagner, un momento de *Tristán e Isolda*. Algo similar ocurrió hace años al indio Zubin Mehta. Los públicos de Israel suelen rechazar la música wagneriana por considerarla nazi. Se sabe que Wagner era el compositor favorito de Hitler y que sus compases, junto con algunos de Anton Bruckner, servían de telón sonoro a programas radiales de propaganda hitleriana.

Ciertamente, Wagner es autor de un panfleto contra el judaísmo en la música, donde mezcla a Roma con Santiago, al judío Meyerbeer con el cristiano Brahms. Quizás el final de *Los maestros cantores de Nüremberg* sea xenófobo, con su elogio al arte alemán desprovisto de vanas influencias extranjeras. Pero también es cierto que Wagner contó entre sus colaboradores a judíos como la soprano Amalia Materna, el director Félix Mottl y el empresario Angelo Neumann. Otra cosa es lo que hizo su viuda, Cósima Liszt, cuando dirigió los festivales de Bayreuth, negando, prácticamente, participar en ellos a los judíos. Nada digamos de Winifred, viuda a su vez de Sigfrido Wagner, íntima amiga y admiradora de Hitler.

Pero estos dimes y diretes ¿hacen nazi la música de Wagner? ¿Deberíamos quemar la música del barroco para ahuyentar los fantasmas de la intolerancia contrarreformista? ¿Dejar de escuchar a Mozart y a Haydn porque escribieron para reyes absolutos? ¿No estaríamos cayendo en el mismo grotesco y criminal pecado de sordera cometido por el nazismo cuando prohibió la música del judío Mendelssohn, el degenerado Hindemith y los rojos Dessau y Weill, para proteger la pureza moral y étnica de los alemanes? Barenboim es judío y dirige a Wagner hace años por todas partes. Seguramente, nada le ha dolido más en su vida de músico, salvo la muerte de la inolvidable Jacqueline Dupré de Barenboim, que comprobar este rasgo de hitlerismo al revés entre las víctimas de Hitler.

Colaboradores

JORGE ANDRADE: Escritor argentino (Buenos Aires).
VÍCTOR CARREÑO: Crítico literario venezolano (Caracas).
RAFAEL CASTILLO ZAPATA: Escritor venezolano (Caracas).
EMETERIO DÍEZ: Crítico cinematográfico español (Madrid).
GUSTAVO GUERRERO: Ensayista y crítico venezolano (París).
CLARA JANÉS: Poeta y ensayista española (Madrid).
FRANCISCO LEÓN: Crítico literario español (Tenerife).
JOSÉ MANUEL LÓPEZ DE ABIADA: Ensayista español (Berna).
ANTONIO LÓPEZ ORTEGA: Crítico literario venezolano (Caracas).
VIVIANA IRMA PALETA: Crítica literaria argentina (Madrid).
REINA ROFFÉ: Escritora argentina (Madrid).
ANDRÉS RUIZ TARAZONA: Crítico musical español (Madrid).
MILAGROS SÁNCHEZ ARNOSI: Crítica literaria española (Madrid).
GÜNTHER SCHMIGALLE: Hispanista alemán (Managua).
SAMUEL SERRANO: Crítico literario colombiano (Madrid).
LEONARDO VALENCIA: Escritor ecuatoriano (Barcelona).
JAMES VALENDER: Hispanista inglés (México).
GUSTAVO VALLE: Poeta y ensayista venezolano (Madrid).
CARMEN VILLARINO PARDO: Crítica literaria brasileña (São Paulo).



Revista de Occidente

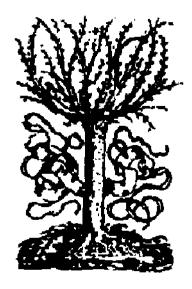
Revista mensual fundada en 1923 por
José Ortega y Gasset

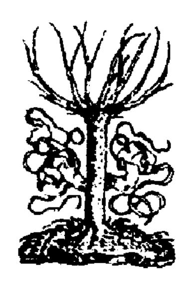
leer, pensar, saber

j. t. fraser • maría zambrano • umberto eco • james buchanan • jean-françois lyotard • george steiner • julio çaro baroja • raymond carr • norbert elias • julio cortázar • gianni vattimo • j. l. lópez aranguren • georg simmel • georges duby • javier muguerza • naguib mahfuz • susan sontag • mijail bajtin • ángel gonzález • jürgen habermas • a. j. greimas • juan benet • richard rorty • paul ricoeur • mario bunge • pierre bourdieu • isaiah berlin • michel maffesoli • claude lévi-strauss • octavio paz • jean baudrillard • iris murdoch • rafael alberti • jacques derrida • ramón carande • robert darnton • rosa chacel

Edita: Fundación José Ortega y Gasset
Fortuny, 53. 28010 Madrid. Tel. 410 44 12

Distribuye: Comercial Atheneum
Rufino González, 26. 28037 Madrid. Tel. 754 20 62



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



ciencia • pensamiento y cultura

De vocación eminentemente pluridisciplinar, ARBOR es una revista en la que coexisten artículos que abordan campos muy diferentes, desde la Física y la Matemática, a la Sociología y la Filosofía, pasando por la Historia de la Ciencia o la Biología. Señas de identidad de esta publicación mensual son los tratamientos académicos que sean compatibles con la claridad expositiva y conceptual, y una cierta preferencia por aquellos temas que ayudan a sus lectores a formarse una idea del mundo actual.

La revista Arbor se empezó a editar en el mes de marzo de 1943, y ha seguido publicándose ininterrumpidamente hasta la fecha.

Director: Pedro García Barreno

Director Adjunto: Juan Fernández Santarén

Redacción: Vitruvio, 8. 28006 - Madrid

Teléfono de Redacción: 91 561 66 51. Fax: 91 585 53 26. e-mail: arbor@csic.es

http://www.csic.es

Suscripciones: Servicio de Publicaciones del CSIC
Vitruvio, 8. 28006 Madrid
Teléfono: 91 561 28 33 - Fax: 91 562 96 34. e-mail: publ@orgc.csic.es

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ....

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	8.500	
	Ejemplar suelto	800	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	100	140
	Ejemplar suelto	9	12
Iberoamérica	Un año	90	150
	Ejemplar suelto	8,5	14
USA	Un año	100	170
	Ejemplar suelto	9	15
Asia	Un año	105	200
	Ejemplar suelto	9,5	16

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente:

Autobiografías españolas

Ricardo Fernández Romero
James Fernández
Ángel G. Loureiro
Shirley Mangini









800 Pts.